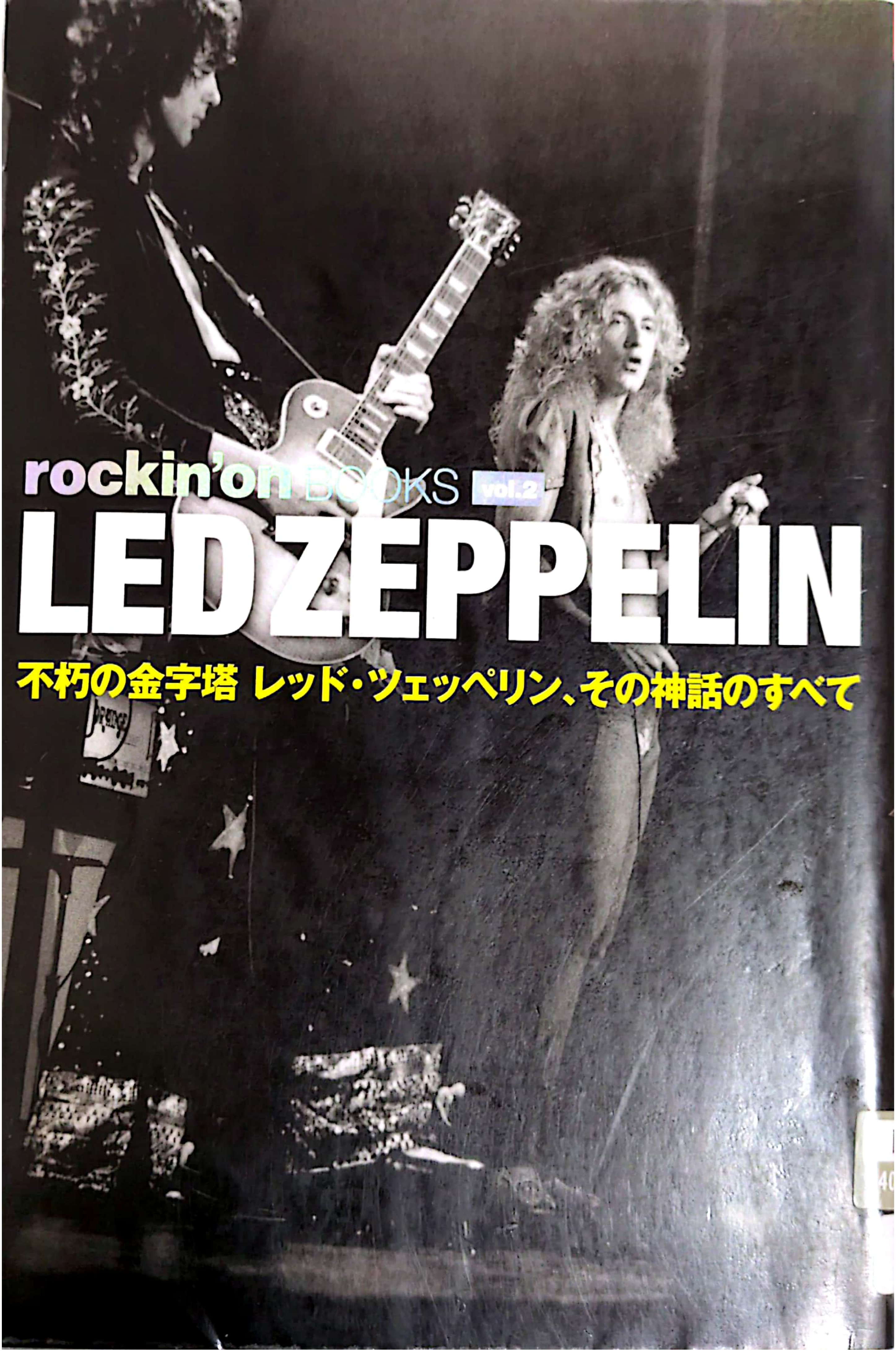


rockin'on BOOKS vol.2

LED ZEPPELIN

不朽の金字塔 レッド・ツェッペリン、その神話のすべて

CamScannerでスキャン

INTRODUCTION

洋楽専門誌ロッキング・オンが刊行するロック単行本シリーズ、『ロッキング・オン・ブックス』。好評発売中の創刊号『THE BEATLES』に続く第二弾となる本書では、ついにレッド・ツェッペリンを取り上げます。ロック史に巨大な金字塔を打ち立てたこの怪物的バンドの構造と力学に、『ロッキング・オン・ブックス』ならではの切り口で徹底的に迫る一冊です。

本書ではツェッペリンの本質に、あらゆるアプローチで迫っていきます。まずは、渋谷陽一が語り下ろした各アルバム総論と全アルバム&全楽曲の徹底レヴューで、ツェッペリンの謎をひとつずつ解明していきます。その他にもジミー・ペイジの決定版20000字インタヴューや、彼らのトータルキャリアを一気に振り返る長文ルポルタージュ、100を超えるトピックを集めたツェッペリン『A to Z』、そして2007年にロンドンO2アリーナで開催された一夜限りの再結成ライヴの全貌レポートまで、ツェッペリンの全てを可能な限り詰め込んだフル・ヴォリュームの一冊となりました。

事実、ツェッペリンほど分析、考察し甲斐のあるバンドも滅多にいないのではないでしょうか。彼らはハード・ロックとスタジアム・ロックの礎を築いたバンドであり、同時にクラシック・ロックの雛形を突合って躍動する、ロックンロールのスリルそのものを体現するバンドです。後のバンド達のお手本とされ、コピーされ続けてきたツェッペリンのサウンド・スタイル

は揺ぎ無いものですが、彼らが編み出したグルーヴは今なお解明できない進化の過程にも思える凄まじいものです。ロック・ヒストリーに輝かしい功績を遺しながらも、歴史棚の奥深くに仕舞い込まれるような過去の遺産ではない、現在進行形のなにか。語りつくせない発明のかたち。だからこそツェッペリンは解散から29年を経た今なお、新たなロックの地平を切り開こうとする勇気あるバンド達の理想であり続けているのです。

　批評性、データ性、エクスクルーシヴなテキスト、そしてハイ・クオリティな写真と、本書『LED ZEPPELIN』はロッキング・オンと『ロッキング・オン・ブックス』の強みを最大限に活用して作った究極のツェッペリン本です。ツェッペリンという破格のバンドの本質が、本書をそういう本にしたのです。本書と共に、ツェッペリンを今再び紐解いてください。

2009年12月　粉川しの

CamScannerでスキャン

IN THROUGH THE OUT DOOR
1970-1973

Chapter 3

168 PHYSICAL GRAFFITI
フィジカル・グラフィティ

182 PRESENCE
プレゼンス

192 THE SONG REMAINS THE SAME
永遠の詩(狂熱のライヴ)

204 IN THROUGH THE OUT DOOR
イン・スルー・ジ・アウト・ドア

214 CODA
コーダ(最終楽章)

226 LED ZEPPELIN LIVE HERITAGE

235 AFTER LED ZEPPELIN WORKS

248 レッド・ツェッペリン再結成公演レポート

260 LED ZEPPELIN A to Z

274 レッド・ツェッペリン年表

282 LED ZEPPELIN GIGOGRAPHY

287 執筆者一覧

CamScannerでスキャン

rockin'on BOOKS vol.2

LED ZEPPELIN

18 INTRODUCTION

22 JIMMY PAGE INTERVIEW
ジミー・ペイジ20000字インタヴュー

YOUR TIME IS GONNA COME 1968-1970

Chapter 1

62 LED ZEPPELIN
レッド・ツェッペリン

74 LED ZEPPELIN Ⅱ
レッド・ツェッペリン Ⅱ

84 ドキュメント LED ZEPPELIN HISTORY—1st HALF
いかにしてツェッペリンは生まれたのか？

THE SONG REMAINS THE SAME 1970-1973

Chapter 2

110 LED ZEPPELIN Ⅲ
レッド・ツェッペリン Ⅲ

122 LED ZEPPELIN Ⅳ
レッド・ツェッペリン Ⅳ

132 HOUSES OF THE HOLY
聖なる館

144 ドキュメント LED ZEPPELIN HISTORY—2nd HALF
いかにしてツェッペリンは世界を征服したのか？

EPPELIN

CamScannerでスキャン

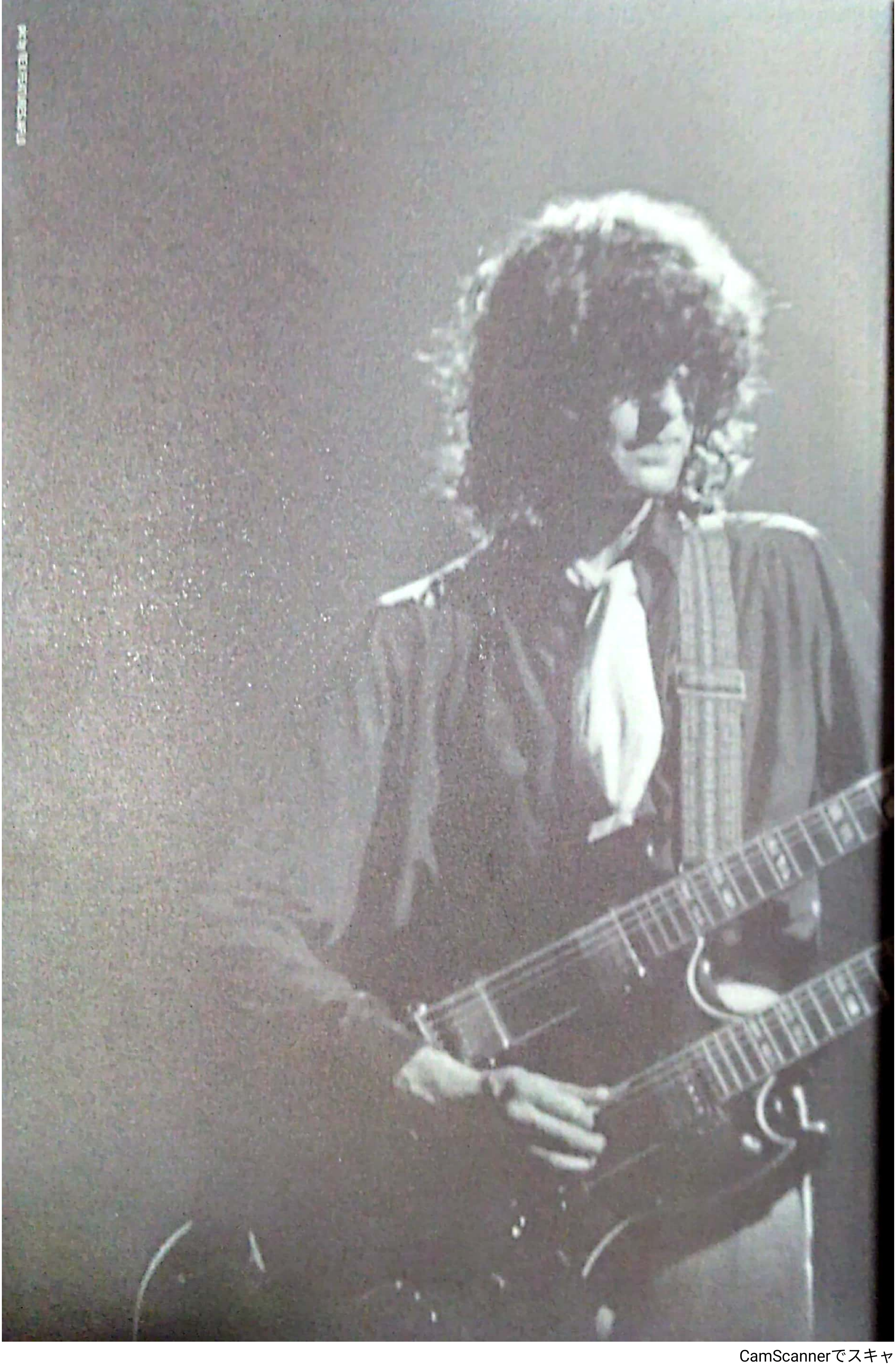
JIMMY PAGE 20,000 WORDS INTERVIEW

ジミー・ペイジ20000字インタヴュー

やっぱりこれは運命だったんだと思うな。たった一回のリハーサル、その時、僕達は「これだ」というのがわかったんだ

インタヴュー：渋谷陽一

このインタヴューは、『ロッキング・オン』1991年2月号に掲載されたものである。リマスター再発の『レッド・ツェッペリン（ボックス・セット）』と2枚組ベスト『レッド・ツェッペリン・リマスターズ』のリリース・タイミングでの取材で、初めて全面的にリマスターを手がけたジミー・ペイジが、レッド・ツェッペリンのサウンドとは、レッド・ツェッペリンのソングライティングとは、レッド・ツェッペリンのパフォーマンスとは、すなわちレッド・ツェッペリンとは一体何であるのかを、自らの半生とともにじっくりと語っている。ツェッペリンのあのコンセプトやアプローチがいかに確信的に生み出されていったのかが分かる、画期的なインタヴューである。



CamScannerでスキャン

●いきなりですが、どういう少年だったんでしょうか。

「え？」

●だから、どういう感じの少年だったんでしょうか。

「そこまで遡るのかぁ」

●（笑）ビッグ・バンから始めるんです。

「うーん。まぁ、一人の時が多い子供だったよね。それで、学校では……わりと真面目だったよ。そのうちギターも弾くようになって。まぁそんなところだよ」

●例えば、わりと面白い子供だったか、芸術方面に関心を持っていたとか、スポーツ好きだったか、そういう意味ではどういう感じでした？

「そうだなぁ、スポーツ好きだとは決して言えなかったな。芸術っていうか、芸術方面に関心はあったよね」

●いつ頃から、そういう傾向が顕著になったと思います？

「どうだろう……まぁ、そういうのが自分の資質だったんだとは思うけどな」

●よく本を読む少年だったとか、映画をよく観た少年だったとか。

「本はよく読んだね、そう、あとよく絵を描いてたっけな。それが高じて普通科の大学には行かないで美大にも行ったわけだし。イギリスじゃ大学検定があって、それもまぁまぁ悪くない成績は取れたんだけど、やめたっていうか、大学をどうするかという時期に近付くにつれて、勉強はしながらも、僕はもうバンドを組んで実際にギグをこなしてもいたからね。それで学校を出ると僕はまっすぐ、ヴァンの後ろに乗ってツアーっていう生活に突入しちゃったんだ。そういうわけなんだけど、でも、僕も僕で病気がちだったからね。それでしょうが

CamScannerでスキャン

なく勉学とは別の、美術の方の資格を活かして、それで美大に進んだんだよ。でも、ギターは相変わらず続けてたと。それで、バンドを組みながらマーキーでショーとショーの間の繋ぎの演奏を続けてたんだね。だから、結局、演奏の方も一貫して続けてたわけだ」

●少年時代に一番強く影響を受けたものって何かあります？

「音楽的に？」

●いや、何でもいいんですけれども。

「サルヴァドール・ダリかな。うん」

●ダリ。ダリね。ダリにうつつを抜かしたのはいつくらいだったのか憶えていますか？

「いや……そうだなあ、十歳くらいだったのかな。とにかく、まず彼の作品が気に入って、それからダリに関する本もよく読むようになって、それで随分と入れ込んだんだよね」

●どういうところが気に入ったんですか。

「彼の作品そのものだよ。それとあのユーモア・センスだよね」

●あの突然ですが、一時期、ジミー・ペイジのお母さんは日本人だというわけのわからないデマが日本で飛び交っていたことがあったのですが、親戚に日本人とか、まさかいないんでしょうね（笑）。

「（笑）いないよ。でも、よく学校でそう言われて、からかわれたもんだったけどな。お前、親父が日本人じゃないかとか、そういうね。で、僕が初めてこっちに来た時、どういうわけだか僕が日本人女性を妻にしていると、皆が皆、そう考えてたんだよね。でも僕自身まだ独身者だったから、そんなことそもそもありえなかったわけだけど（笑）。ただ、どうも日本人っていうイメージは、僕にはうまくハマるみたいだな、ねえ？」

CamScannerでスキャン

●ええ。ところで、ダリが好きだったという話に急にまた戻りますが、ああいう超現実主義っていうものが好きだったんですかね。

「うん、確かにあの時、僕を捕えたのは飽くまでも、あのシュールリアリスティックな側面だったと思うよね。といっても勿論、誰でも知っているような、有名な作品だったけど。時計が溶けている横で松葉杖が突っ立っているようなさ。でも、それがすごく僕の想像力に訴えかけてきたんだよ」

●それがやっぱり、あなたの音楽の中にも一脈となって流れ込んできていると思うんですが。

「うん、それはかなり言えてるね。確かにそういうことだと思うな」

●例えば、それがまた、アレイスター・クロウリーとか、黒魔術への興味に繋っていくとも思うんですけれども。

「どうしてそこにその話が急に持ち上がってきてしまうのかが、ちょっと僕にはわからないな。自分が黒魔術師であるとか、そういう風に自分と黒魔術との関係を取沙汰されたなら、はっきり言って僕はそれをたちどころに否定したいってもんだ……確かに、僕が書物、それも東洋と西洋の伝統的な神秘主義について扱った本や比較宗教学の本などをかなり時間をかけて読み込んできたことは事実だよ。それと天文学とかね。そういうものを読んで、自分なりに研究をしてみたわけなんだけど、天文学の本を読んだことが即ち黒魔術ということにはならないはずだと思うんだけどね。でも、不幸にして評論家やジャーナリストの一部には僕が黒魔術師だと信じて疑わない連中もいるんだよね」

●僕は何もあなたを黒魔術師だと決め込んだり、非難しているわけじゃないですよ。

「うん、僕自身それはわかっているつもりなんだけど、[illegible]

いるくらいだから、僕としても一言断わらざるをえないんだ」

●あなたは、そうした美術への興味から音楽へと向かい、ブルースのセッションなどを経験しますよね。ブルースに強く影響を受けたイギリスのギタリストと言えば、エリック・クラプトン、ジェフ・ベック、そしてジミー・ペイジという形でこの三人の名前がよく挙がるのですが、僕なんかが聴いていると、あなたのブルースに対するスタンスだけは、やっぱりちょっと違うように思うんですよ。例えばあなたの残したヤードバーズ唯一のスタジオ盤『リトル・ゲームス』の中で〝ドリンキング・マディー・ウォーター〟というナンバーをやっていて、それは元々〝ローリン・アンド・タンブリン〟だったわけですが――。

「そうそう、〝ドリンキング・マディー・ウォーター〟は確かに〝ローリン・アンド・タンブリン〟だったわけだけど、でも、それと同時にあれはハウリン・ウルフの〝ミート・ミー・イン・ザ・ボトム〟でもあったんだ。それでいて、また他の作品でもあったという」

●あの曲こそ、他のミュージシャンのブルースへのアプローチと一線を画したものだったんじゃないですか。

「そう、あの曲は多分にそういうことなんだよね」

●今、振り返ってみてもそう思う?

「うん、あの当時、確かにそういう意味合いを持っていた。あれと同時に自分の作品も書いたりレコーディングしたりしてたわけだからね。それにレッド・ツェッペリンにしても、ブルースへのアプローチは、伝統的なものによっかかるというのとは違ったものだったんだ。既に存在しているものに倣うということじゃなかった。それは既にあるものを全く違った次元に持っていくということだったんだね」

CamScannerでスキャン

●つまり、エリック・クラプトンとかジェフ・ベックはブルースを絶対なものとして崇め奉っていたわけですが、それに対してあなたのブルースとの接し方はもっと柔軟な発想に立っていたわけですね。

「っていうか、そもそもエリックなんかは、特にあいつが初めて有名になった、ジョン・メイオールと一緒にやっていた時代には、ちょうどあらゆるブルース・プレイヤーの演奏を自分の中で消化している段階だったんだよね。フレディ・キングとか、B.B.キングとか、その他色々とさ。そういったミュージシャンのフレージングを実際に演奏したりもして、いろんなミュージシャンのフレージングをエリックは全部、自分なりに繋げていってたわけだ。それに対して僕はブルースを演奏するにしても、自分だけのフレージングやアプローチを編み出したいと常に考えてたんだ。僕のリフと同じようにね。僕はいつもオリジナルなリフを考え出そうとしていたわけだからさ。そうやっていつも僕は自分だけのものを探し続けていたんだ」

●それでは、スタジオ・ミュージシャン時代の伝説を一つ確認したいと思います。あなたはキンクスのセッションにもよく参加していて、聞くところによると〝ユー・リアリー・ガット・ミー〟のギターもあなたのものだということなんですが真偽のほどはどうなんですか。

「まぁ、確かに僕はキンクスのレコードでも結構、弾いているよ。かなりの作品に参加しているんだ。それは、セッション・ドラマーと同様にね。つまり、実はあれはキンクスのドラマーでもなかったということなんだな……そいつが叩いてたと」

●じゃあ、〝ユー・リアリー・ガット・ミー〟についてはどうなんです？

「だから、僕はキンクスのレコードでも弾いていると、今そう答えたはずだけど（笑）」

●（笑）それじゃあ——。

「大体、キンクスのことを訊くのがどうしてそんなに大切なことなのかな？」

●僕が単なるミーハーだからです。つまり、ジミー・ペイジさんのすごいファンだから、僕としては、自分の好きな曲は全部ジミー・ペイジがやっていると思うと、特にあの曲を他の誰でもない、あなたが弾いていると思うと、すごく幸せな気分になるんです。

「だから（笑）、僕はキンクスのレコードで弾いているってことなんだってばぁ（笑）……つまり、レイ・デイヴィスがね、キンクスのレコードで僕が弾いていることなんて絶対にないと言い張ってるっていう事情があるんだよ。でも、これは事実なんだ。レイ・デイヴィスが、キンクスのレコードで僕は絶対に参加していないとどれだけ言い張ろうと、僕はあそこにいたんだ。で、そういう議論が延々と続くと非常に退屈なものになるってことさ。そしてこの事実と裏表のような事実もあって、例えばザ・フーの〝アイ・キャント・エクスプレイン〟にだって、僕はあそこにいたんだ。ただ、〝アイ・キャント・エクスプレイン〟の場合、僕はさほど重要な役割を担ったわけじゃなかったんだけどね。僕がリフを弾いて、タウンゼントがリードを弾いたという、そういうこと。要はその時、タウンゼントはすごく気をよくしてくれたっていうことでね。僕が一緒に演奏したのをすごく喜んでくれたんだ。僕の演奏そのものに対してちゃんと敬意を示してくれたってもんさ」

●どうしてピート・タウンゼントは自分でやらなかったんでしょう？

「いや、だから、タウンゼントはやったんだよ。あの曲で僕は幾つかあったバッキング・トラックの一つを弾いていただけなんだ。違う人間も弾けば違う響きも出てくるっていうもんだったんだ」

CamScannerでスキャン

●さて続いてヤードバーズ時代に入りますが、そもそもヤードバーズに参加しろとアプローチされた時にあなたは最初は拒否したそうですね。どうしてだったんですか。

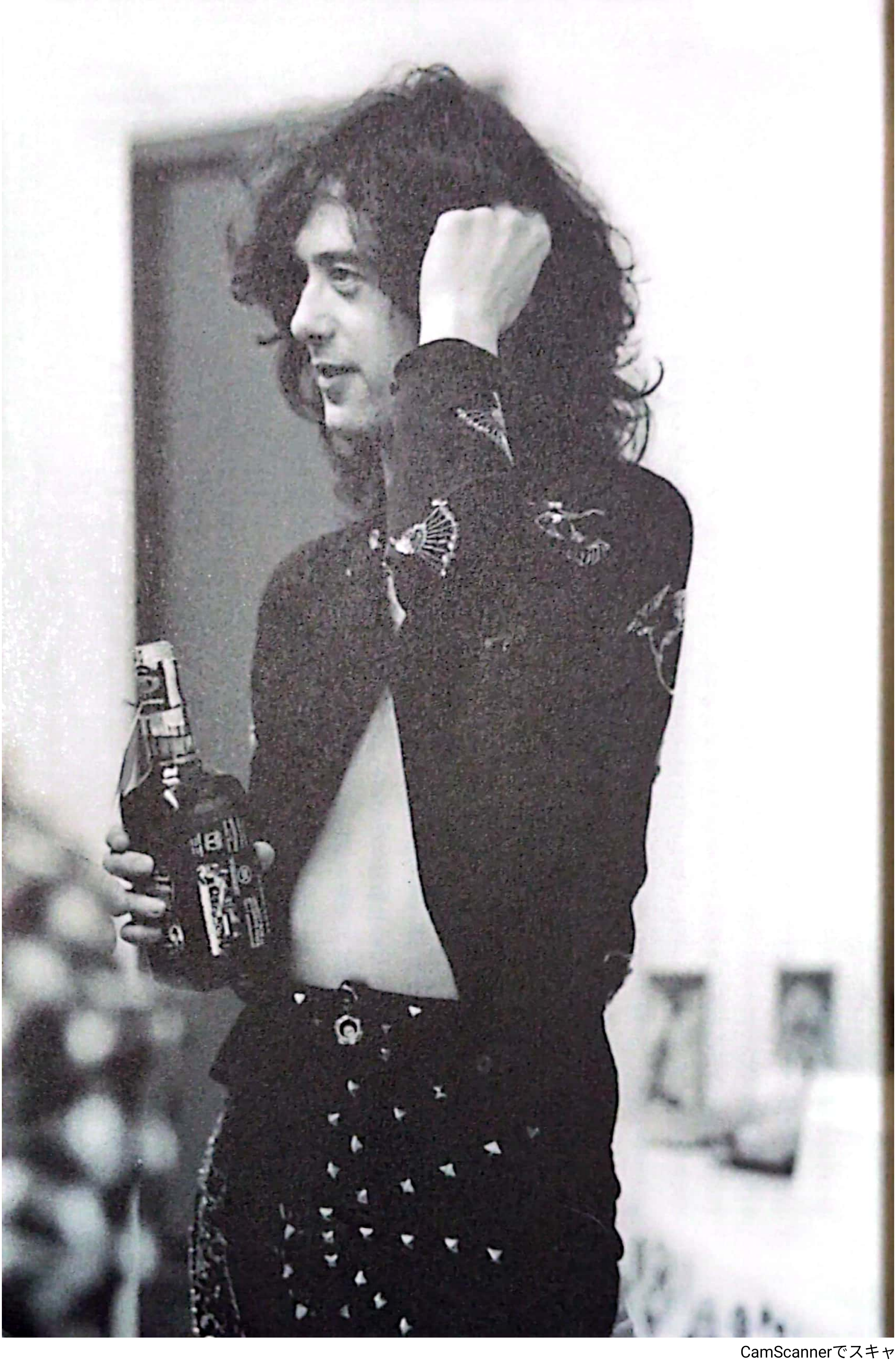
「僕が声をかけられたのは、あのサニー・ボーイ・ウィリアムソンとのセッションの直後のことだったんだよね。ジョルジオ・ゴメルスキーがマネージャーをやってて、そいつが僕の所に来てはエリックがやっかいなお荷物になっているとこぼすんだよ。あれも嫌だ、これも嫌だと文句ばっかり言っているから、僕にその後釜をやる気はないだろうかと訊いてきたんだね。で、僕としてはそんなのとは関わり合いたくなかった。つまり、それじゃあ何だかエリックへの背信行為をしているように感じたからさ」

●ああ、なるほどね。あなたが糸を引いてクラプトンをバンドから追放しちゃうみたいな、そういう形になりそうだったから嫌だったと。

「そう。そんなエリックを裏切るような役割を引き受けるなんて真っ平御免だった。ま、エリックにしてみれば、問題はあまりコマーシャルな路線に走りたくないということだったんだよね。あれは純粋にそういうことだった。そうしたらやがてエリックが実際にやめちゃったと。それでまたアプローチがかかったんだよね。さぁエリックもやめたことだし、もう良心の呵責もなしに参加できるからどうだってさ（笑）。でも何だかそれでもやっぱり、気が乗らなかったから、うってつけの奴を知っているし。そいつなら完璧だと思うって話してね。承知の通り、それがジェフ・ベックだったと。ま、そういうわけなんだよ」

●ところで、ヤードバーズ時代のライヴ・アルバムで既にツェッペリンの持ち歌もやっていますね。で、同じ曲をやるにしてもヤードバーズとツェッペリンとではあまりにも違うと僕は思うわけですよ。その最大の原因はやっぱり、キース・レルフという非常に歌の下手なヴ

CamScannerでスキャン



CamScannerでスキャン

オーカリストがいたせいだと感じるのですが――。

「いやいやいや、キースの――」

●僕の個人的な見方かもしれませんが。

「いや、違う。キースのヴォーカルのせいじゃないんだ。それとは全く関係のないことさ。つまり、どういうことかというと、ヤードバーズとは、ギタリストにとってこれ以上になく好都合な場だったということなんだ。あの頃から僕は後々になってツェッペリンまで持ち込んだような作品もやってたわけだけど、当時はそういう曲をバンドでフリー・フォームと呼んでてね、そこではインプロヴィゼイションをやたらに試みていたんだ。ところが僕がバンドの唯一人のギタリストとなった時――そう、そう言えば、残念なことにジェフと僕が二人ともバンドにいた頃の作品は少ないんだよな。あれこそ、いいライヴ・レコードになったというのになぁ――とにかく、ギタリストが僕一人になった時に、そういうフリー・フォームの曲を演奏して色々と試みをするということもまた、僕だけに委ねられることになってさ、それでその時、僕はかなりの量の、自分だけの曲想やリフを思いついたんだね。ところで、僕の印象に強く残っているのは、皆がこのバンドにもまだまだ色々と試行錯誤する余地があるなって言ってた時期に既に、キースはかなり驚いちゃうようなことを言ってたことなんだ。つまり、キースが言うには、自分にとってのバンドの魅力はエリックと共にバンドから立ち去ってしまったと、そういうことだった。それで僕はもう自分には絶対に勝ち目はないなぁって考えてさ。それというのも僕としてはこのバンドで一番面白いことをやったのは誰だったのか言えば、それはジェフ・ベックだったと思うわけだからさ。まぁ、そういうわけでね。とにかく、レッド・ツェッペリンに顔を揃えていたのはもう断然、画期的なまでに創意工夫

に富んだプレイヤーばっかりだったんだ。で、それはヤードバーズと比較してどうのこうのっていうレベルの問題じゃなかった」

●ただ、ヤードバーズの頃に既にあなたは〝幻惑されて〟をやっているわけですよね。つまり、その当時から既にあなたの頭の中にはツェッペリンの音のコンセプトができあがっていたということは言えるんじゃないですか。

「うん、だからさっきも言ったように、僕は既に、純粋に僕だけで生み出した曲想やリフをいくつもあたためていたわけでさ。だから、当然、僕にはレッド・ツェッペリンをどういう方向に持っていくべきか、それはちゃんと見えていたんだ。でも、それは飽くまでもレッド・ツェッペリンの一部分でしかなかった。それよりも重要なことで、レッド・ツェッペリンを他のどのバンドからも分け隔てていたことは、つまり、アコースティックを使ったということ、そしてその使い方だったんだよ。例えば、ロバート・プラントに出会う以前に既にもう〝ゴナ・リーヴ・ユー〟のアレンジなんかは僕の頭の中でとっくに、ちゃんとできあがっていたんだ。あの曲をああいうスタイルでやるってことは誰にも考え付かなかった、全く画期的なことだったんだ。あれを僕が初めて聴いたのはジョーン・バエズのアルバムで、そっちの方を聴いてもらっても、きっと同じ曲だとはわからない筈さ。単なるトラディショナルな曲に思えたものだったけど、そこに光と影を、それとドラマを、つまりエレクトリックな音がドラムと共に駆け込んでくるようなさ、そんなことを考えつく奴なんて一人もいなかったんだ。だから、そういう風にアコースティックを導入したこと、それと、トラディショナルな民族音楽も重要な要素だった。〝ブラック・マウンテン・サイド〟なんかも実はアイリッシュのメロディだし、曲そのものもトラディショナルなものだったわけでさ。そういうのを

CamScannerでスキャン

またタブラ・ドラムを使ってやるっていうのもまた変わっていたんだけどね。だから、そういう風に作品の中にいくつものサイクルや円環を意識的に作り出して、ブルースからロックまでといくつもの側面を削り出していくってことが大切だった。それと実験的な側面、例えば〝幻惑されて〟みたいにギターを弓で弾くとかさ。で、僕はあのバンドにはそうあって欲しかったんだ」

●じゃ、レッド・ツェッペリンにおけるイノヴェーションというのは既に――。

「っていうか、はっきり言ってファーストに全てがあるんだ。全てがね。全部、そこにあるわけで、僕としてはそれを、そこからどう育んでいくかっていうものだったんだ」

●ただ、あなたがファースト・アルバムにおけるアコースティック・ギターの導入が大胆で画期的なものだったと考えているとしても、世間一般的にはサード・アルバムこそがツェッペリンのアコースティック・アルバムだと考えていると思うのですが。

「まぁつまりはそういうアコースティックな側面がサード・アルバムの段階で初めて確固としたアイデンティティーを持ち始めたということなんだ。結局のところ、それも、やっぱり単純に、その時々での物事の成り行きだったわけでさ。ごく自然なこととして。つまり、レッド・ツェッペリンは大成功しただけに最初からまる二年間、ツアーしかしていなかったわけなんだ。そしてその後、初めて僕達は休暇ってものを取ったんだよ。それでも三週間くらいか一ヶ月くらいでもう次の仕事に取りかかっていたんだけど、そう、あれは確か三週間の休暇だった。僕はロバートとウェールズの田舎の、寂しいコテージにまで出かけてね。あまりにも人里離れてて電気さえなかったんだ。ガス燈、ガス・レンジだけっていう。それで唯一存在する電気系統は参考のために持ってきた僕達のカセットだけだったんだ。それと僕と

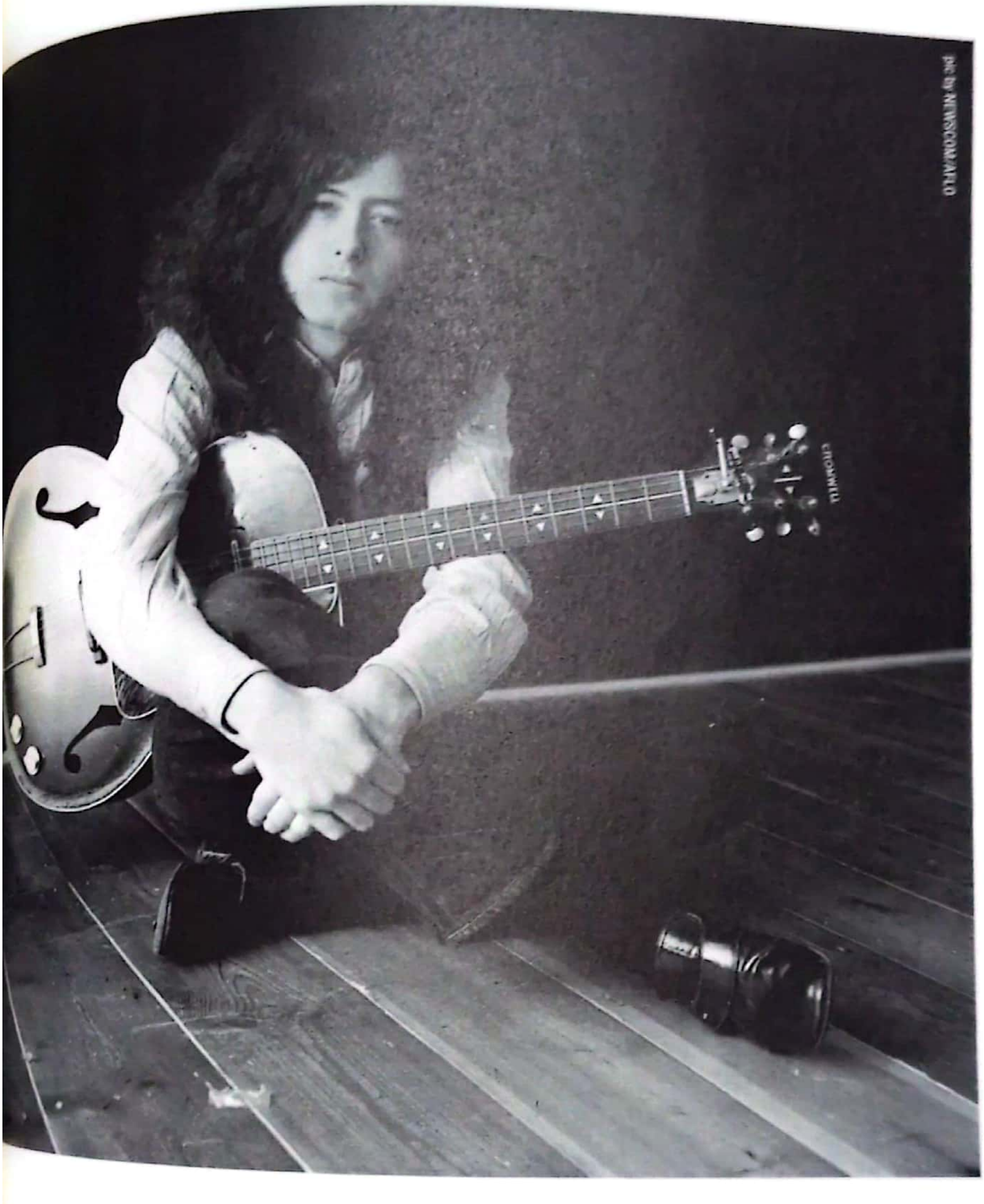
CamScannerでスキャン

ロバートで起こした電気だね（笑）。とにかく、セカンドは基本的にツアーをしながらレコーディングしていったものだったから、当然、エネルギーが充満してたわけで、それは言わばロックンロール・ツアーの成せる技っていう、そういうもんだった。でも、その次はツアーも終わって田舎にまで来て、アク抜きも行ったという状態だったんだね。で、そういう事情があのアルバムで書かれた作品に反映されているんだよ。アコースティック・ギターで書かれたわけだし。まぁ電気もなかったから、エレクトリック・ギターにしても使いようがなかった（笑）」

●レッド・ツェッペリンを組もうという時、あなたとジョン・ポール・ジョーンズの二人のメンバーはまぁそれまで付き合いがあったわけですよね。でも、例えば、それまで縁のなかったロバート・プラントとジョン・ボーナムとあの時出会わずに別のヴォーカリストとドラマーを入れてたとしても、ツェッペリン構想は既に頭の中にできあがってたわけですから、やっぱり非常にツェッペリンに近いバンドを自分は作っていたという気はしますか。それとも全く違ったものになっていたでしょうかね。

「まぁ、あそこまでいいバンドにはなってなかっただろうね。それは確かだよ……あの時の成り行きっていうのはさ、僕がまずミュージシャンを探し始めたと。で、最初に会おうとしたのが、これがヤードバーズ時代に一緒にステージに出てショーを大成功に終わらせたこともあった、ピーター・ジェイ・アンド・ザ・ジェイウォーカーズでヴォーカルを取っていたテリー・リードだったんだ。最初はね、テリーと組もうかと考えていたんだよね。そうそう、そう言えば、あのヤードバーズと共演した時のショーっていうのが、まずテリー達がオープニングをやって、休憩を挟んだ後にヤードバーズとストーンズっていう、今考えてみるとす

CamScannerでスキャン



CamScannerでスキャン

ごいショーだったんだよな……ま、とにかく、僕はテリーの声を知っていたし、あれでいこうって思ってたんだよ。すごくこぶしの強い、スティーヴ・マリオット的なシンガーが欲しかったからさ。それで電話をかけてみると妙なことに、僕がヤードバーズでおさらばしたはずのミッキー・モストと契約を交わしたばっかりだと言っててさ。でも、その時にテリーからロバートを紹介されたんだ。そこでロバートに会いに行ってみると、師範学校で行われていたショーで歌っててね。その後で僕の所に連れてきて、自分がどういうことを考えているのか事細かに説明したんだ。ロバートだってそれまでバンドをかなり経験してきたわけだから……まぁ、それでもまだ芽は出ていなかったけれどもさ。それにロバートのバンドでジョン・ボーナムも以前、叩いていたわけで、それで、あのボックス・セットの中にもツェッペリン以前の二人の写真も入っているんだ。まぁ、とにかくロバートは幸いにして僕のこの構想を、さらに押し広げていくだけのヴィジョンとイマジネーションも兼ね備えていたんだ。その時点で、ジョン・ポール・ジョーンズが、僕の所へ電話をかけてきた。その時はまだドラマーが決まってなくてさ。勿論、僕の頭の中じゃどういうドラマーが欲しいかっていう、つまりパワービンビンの、キース・ムーン・タイプでもっと機転が利くような、そういうドラマーが欲しいなというはっきりしたイメージはできあがっていたんだよ。するとそのジョンの電話の用件はドラマーのことで、『ジョン・ボーナムって奴を観に行かないか、どうも君が話していた通りのドラマーのような気がしてならないんだ』って言われてね。それで観に行った瞬間にこれで決まったという感じだったよね。その時はティム・ローズって奴と演奏してて。ティム・ローズってのはジミ・ヘンドリックスの〝ヘイ・ジョー〟のカヴァーで当たったので有名なんだけど。とにかく、その時ジョンはイギリス・ツアーに出てて、その

CamScannerでスキャン

他にも色々バンドをやってたんだけど、でも、まぁここで名前を挙げてもわかるようなのはティム・ローズくらいだった。とにかく、それで誘ったらジョンはバンドに入るのをすごくためらってたんだよ。かなり説得しなくちゃならなかった。どうしてなのか、何をためらってたのかはわからないんだ。まぁ、その辺は君の想像に任せることにするけど……一体、どうしてあの時点で、しかもあそこまで躊躇したものなのかな。ロバートとだってバンドをやってたこともあったのにね。それでやっと説き伏せてからリハーサルを一回だけやって。だから、そこまでの過程は全体としてはものすごく速く進んだんだよ。さっきも言ったけど、やっぱりこれは運命、宿命的なものだったんだと思うな……そして、その時やった、たった一回のリハーサル、そこはこの部屋と較べてもそう変わらない、小さなスタジオだったけれども、その時、僕達には『これだ』というのがわかったんだよ」

●スタジオに初めて入った時にはジョン・ポール・ジョーンズもロバート・プラントもレコーディング経験がまだなかったと思うんですけれども、それであらゆる作業があなた自身の肩にかかってきてしまったということはありませんか？

「っていうか、幸いだったのはジョン・ポール・ジョーンズがスタジオに関してはかなり年季を積んできたっていうことだった。僕自身もね、プロデューサー業は、実を言うと、アンドリュー・オールダムが設立したけどその後潰れたイミディエイトというレーベルで手掛けたことはあったし。実際、僕がプロデュースしたのはニコだったんだよ。憶えてる？ ニコって？ ヴェルヴェット・アンダーグラウンドのさ。だから、取り敢えず、プロデューサーの経験はあったと。そして、もう一つ重要なのはやっぱり、セッション・ミュージシャン時代にすごくスタジオで学んだことが多かったということなんだ。まず何よりも、やっちゃい

けないことを、これを僕はもう知っていたんだよ。例えば、当時はこれも頻繁にまかり通っていたことなんだけど、ドラマーをあの狭いドラム・ブースなんかには絶対に入れちゃいけないんだ。それというのも僕自身、セッションに参加してはそれが大成功してドラマーも全身全霊で叩いているのに、ドラムの音だけがその辺のスーツケースを叩いているようにしか感じられなかったという経験を何度もしてたからね。だから、作業をどういう風に進めて、どういう風に録音すべきなのかってことはわかり過ぎるほどにわかっていたんだ」

●ただ、ファーストの段階だとまたあなたが唯一人の、経験を積んだソングライターだったわけですから、曲作りもほとんどはあなたがやらざるをえなかったんじゃないですか。

「まあ、確かに僕はそれまでかなり作品を書いてきたわけだけど……僕としてはロバートにも曲を書くように勧めていたんだ。そう、だからファーストでは確かに僕がかなりの歌詞も書いたわけだ。でも、僕はロバートに書くように促したかった。それというのも、そして今もそう思うけど、もしシンガーが自分で書いた歌詞を作品に持ち込んだなら、声色一つをとっても較べ物にならないほど、説得力が強くなるからなんだ……ただ、忘れて欲しくないのは、この時点じゃ僕達もまだその場凌ぎ的な状態でもあったわけでね。だから音楽的なアレンジについてはいつも僕が指示を出していたし、皆が弾くべき、あるいは歌うべき音符も僕の方から提案したりもしていた。とにかく、まずグループとなることが肝心なことであって、しかもうまくいけばこれが凄まじいグループとなることもわかっていたわけだからね。結果的に言えば、そのきっかけとなるような踏み台が必要だったんだ。でも、少しずつ、ここに一節、あっちにも一節という風に僕はロバートが歌詞を書くようにも促していたわけなんだ。そして、それと同時に僕のアイディア、つまり、僕の書いた歌詞もそれと織り交ぜられてい

CamScannerでスキャン

ったわけだ……だけど、確かに初期は僕がかなり、いろんなものを提供してはいたよ。ただ、ここで一つ断っておきたいのは、例えば、ロバートはファーストに全くクレジットされていないけど、あれはロバートのそれまでの作曲契約との絡みがあったからなんだ。だから、ファーストだけからはロバートの名前は削られてしまっていたんだよ」

●じゃあ、ちょっと変な言い方になってしまいますが、長いレッド・ツェッペリンの歴史の中で、あのファーストだけはジミー・ペイジのソロに近いものだったと言ってもいいんでしょうか。

「ははっ。それはどうかなぁ（笑）、ちょっとわからないなぁ（笑）」

●まぁ今、話してきたようなことを引っくるめればそういう風に言えないこともないんじゃないですか。

「まぁ、そうとも言えるのかもしれないなぁ。そうなのかな。ある意味じゃね。でも、やっぱり僕は、あれはグループとしての成果なんだと思うな」

●で、いきなり、ファーストで大成功をしたわけですが、あの時点での大成功は予想していましたか。

「いや、特に予想してはいなかったよ。ああいう形で成功するとはさすがに僕も思わなかった。っていうのは、ファーストを出して最初に僕達はまずスカンジナヴィアにまた戻ってみて、それからイギリスもクラブなんかを演奏して回っていたんだけど、最終的にはリアクションは凄まじいものになったのに、最初はさ、僕達がそもそも何をやろうとしているのかそれさえもわかってもらえないところがあったんだ。っていうのは、ああいうものは他にはなかったからなんだね。でも、アメリカに渡った頃には、アメリカじゃ特にヤードバーズで似

CamScannerでスキャン

たようなものを既にオーディエンスに提供していたせいで、皆がすごく僕のやってることを聴きたがってて、それで当然、皆ショーにも駆けつけてくれたんだね。それでも、最初はヴァニラ・ファッジのサポートをやってて、ギグの告知には名前さえ載せてもらえない状態だったんだ。それから、自分達だけでツアーするようになって、ハリウッドのウィスキー・ア・ゴー・ゴーとかに出演すると、もう信じられないようなリアクションだったんだよ。そしてその次のサンフランシスコまで行って機が熟したという。その一番の原因は多分、サンフランシスコじゃあれだけのバンドがあっていつもジャム・セッションが行われたりしてるもんだから、オーディエンスも僕達の演奏ともすぐ接点を持てたと思うんだよね。それにしても、突然、そこで雷が落ちたという感じだったな。リアクションにしても、もう、想像を絶していたよ。そしてバンドの評判もそこからアメリカ全土に波及して、皆が一体どういうものなのかと観にきたがるようになったんだ。そこから、本当に始まったんだよね」

●ファーストからセカンドにかけてのレッド・ツェッペリンというのはロック史の中でも最大とも言えるような、右に並ぶのはビートルズしかいないような、成功を体現したわけですが、今振り返ってみて、あれは一体何だったのだろうと思いますか。あなたのキャリアの中ではあれは言わば、一つの夢のような一時期だったんでしょうか、それともあなたが抱えていたヴィジョンをひとえに立証するような出来事だったんでしょうか。

「うん、確かに一つの証にはなっていたよね。自分達が首尾よく軌道に乗ったということがわかったわけだから、当然、証にはなっていたよね。しかも、作品がそれだけ多くの人々に触れたということでもあったんだからさ。ただ、コンサートに足を運んできてくれる人々の数に関してはそれ以後もレッド・ツェッペリンが終わりを告げるまで減少を見せることはな

CamScannerでスキャン

かったんだよね。その需給関係はスタジアムやら何やらの規模まで大きくなってしまって、いつもソールド・アウトという状態だったから、一つの事実として、あれは成長が留まることを知らないっていうものだったな」

●でも、そういう注目の的になっていたというのはどういう心境だったんですか。やっぱり、ここまでくるとあなたにだって初めてのことだったでしょうし、何か別人になったような気になってしまったとか。

「といっても、僕自身は基本的に作品に全力を注いで、作品を丹念に作り上げようとしてただけだったからね。だから、そうしたことは全てまた曲に還元されていたと思うな」

●自分のことをポップの偶像であるとか、そういう風には考えませんでしたか。

「うん、それにそういうレッテルは評論家やメディアが無理矢理、僕の首の周りに下げたものだからね（笑）」

●それで、サード・アルバムはさっきも話題に上ったような経緯があってアコースティック・アルバムになったわけですが、ただ、これを作ってしまったらファンからすごい反発がくるんじゃないかという不安はなかったんですか。

「いや、特になかったよ。っていうのは、やっぱり自分達こそが自分の作品に対する最良の評論家だと考えていたからね。例えば、曲を書いてそれが何かしらの形で過去にやってきた作品と似ているようなところがあったのなら、もうそれだけでボツにしてレコーディングもされなかったわけで、全てそういう風にやってたし、飽くまでもクォリティーを追求していたんだよ。つまりは、僕達は自分達のやっていることを本当に信じていたんだよ。で、そこまで強い確信は他にはないし、それさえあれば何にも持ち堪えられるってものさ。で、実際

に持ち堪えたわけなんだ」

●でも、現実的にはファースト、セカンドほどは売れなかったわけですよね。

「いや、でも、僕にはわからないんだ。正直言ってはっきりとしたセールスの数字を僕は知らないんだよ。どのアルバムに関しても」

●本当？　何だか先程の話ぶりではコンサートの動員数にしてもよくわかっているんだなって思っていたんですけれども……。

「っていうか、いつも沢山来てたよなぁっていう（笑）」

●（笑）。サード・アルバムを出して初来日した時のコンサートには僕も行ったんですけれども、あのー、僕は客席で前から三番目に座ってて僕はあなたに手を振ったんです。で、その時、あなたが手を振り返してくれたというのが僕の青春の最大の思い出になってるんですよ（笑）。

「（笑）そうかぁ、じゃあ、あん時の僕の思い出も話すと、つまり、あの頃はショーのペースを調整するようになってて、途中でドラム・ソロが始まると皆で舞台袖に出て一杯飲んだり、用足しに行ったりしていたんだ。で、また多くの場合、アコースティック・セットをやって、その間に今度はジョン・ボーナムがちょっと消えるんだけど、確か大阪でだっけな、その時に限ってジョンが帰ってこないんだよ（笑）。観客はしびれをきらしてジョン・ボーナム・コールが起こったほどだった（笑）」

●（笑）でも、どこへ行っちゃったんですか。

「さぁ、わかんないけど、多分、手短にはトイレから出られなかったんだろう（笑）」

●じゃあ、その晩のアコースティック・セッションは延びたわけなんだ？

CamScannerでスキャン

「そうだね、そう言えばあの時は〝フレンズ〟までやったからな。あれをやったことはそれまでなかったんだ。まぁとにかく、アコースティック・セッションは当時、よくやってたことなんだよ」

●でも、あれはハード・ロック・グループとしてはかなり大胆な試みだったとは思いませんでしたか。

「とはいえ、僕達は果たしてハード・ロック・バンドだったのかという問題もあるわけだからさ。勿論、ハード・ロックもやっていたけれども、さっきも言ったように、怒号のような音楽をやったかと思ったらその次は囁きのような音楽をやっていたんだからね。それは光と影のコントラストの一部でしかないんだ。大体、そういうことをやってたからこそ、三時間半も演奏しても人々は退屈しなかったっていうもんだよ。それというのも僕達は音楽的にあらゆる領域をカヴァーしていったからなんだ」

●そして、ロック史に語り継がれている『Ⅳ』になりますけど、あの時、〝天国への階段〟であなた達は初めて歌詞を内ジャケットに印刷したわけですね。あれはやはり、あなた達なりにあの歌詞に重要性を感じていたからこそ、そうしたのだと思えるのですが。

「うん、それはあの歌詞が聴く者を引き込むもので、ロバート自身もあの歌詞から霊感を深く受けたという感じだったからね。実際、かなり何度も練習したものだったよ、憶えるだけでもかなりのものだからね。とにかく、ロバートは音楽にこう、耳を傾けながら、少しずつ歌詞を思いつき始めて、……それで最初から最後まで通して見直して、音にもあわせて歌ってみようかなってところまで来た時にはもう八割方できあがってたんだよ。そのペースの速さを考えただけでも、感じるものがかなり強かったんだなってあらためて気が付いたもんだ

pic by PICTORIAL PRESS/AFLO

CamScannerでスキャン

つたよ」

●あの曲で、ロバートはあなたがそもそもロバートに期待していたことに応えたのだと思いますか。

「それは火を見るより明らかなことじゃないかい？　つまり、歌詞のことだろう？」

●ええ、また、四枚目に関してもう一つ特徴的なのはあのジャケットそのものなんですけど。つまり、最初の三枚は意味性がないっていうか、普通のジャケットなのに対して、四枚目はある種の意味性や重要性が暗示されていると思うのですが、これは深読みのしすぎでしょうか。

「いや、まさにそういうことだよ。まず、そもそもあのアルバムにはタイトルがないわけだよね。それは僕達が受けていたレヴューにもう、ただただうんざりしてしまった結果なんだ。特にレコード・レヴューにはね。はっきり言ってもう、その書き出しを見ただけでもこちらの我慢のならないようなものばっかりだったからなぁ。サード・アルバムとかさ。あのレコードを、ただただ見つかるはずもない〝胸いっぱいの愛を〟を探し続けながら聴いたというようなものばっかりだった。根本から的が外れているという。それで、こっちも『さぁレコードでござい、君達がどう思おうと何の関係もありません』という一つの意思表示として、無題のアルバムを出したわけでもあるんだ。気に入らなきゃ無視してろよ、みたいなさ。また、そう、ジャケットは老人が薪刈りをしているという昔ながらの田舎の生活の一こまなんだよね。それが建物に掛かっていて、しかもその建物は壊されている。つまり、古いものが失われつつあるわけで、そしてその背後では高層建築が聳えているわけさ。よく手入れの行き届いた家並とコンクリートという。そういうことだよ」

●そもそもあなた達は当時、現実的に、ハード・ロックっていう風に思われていたというか、決めつけられていたわけですよね。そういう認識をここでちょっとあらためさせたいっていうようなことはなかったんですか。

「いや、そういうことじゃなかった。それにあの時期に無題のアルバムを出すということだけでも、ちょっと想像力をはたらかせてもらえればわかると思うけど、これはレコード会社との折り合いをつけるだけでも本当に大変なことだったんだ。本当に骨が折れたんだよ」

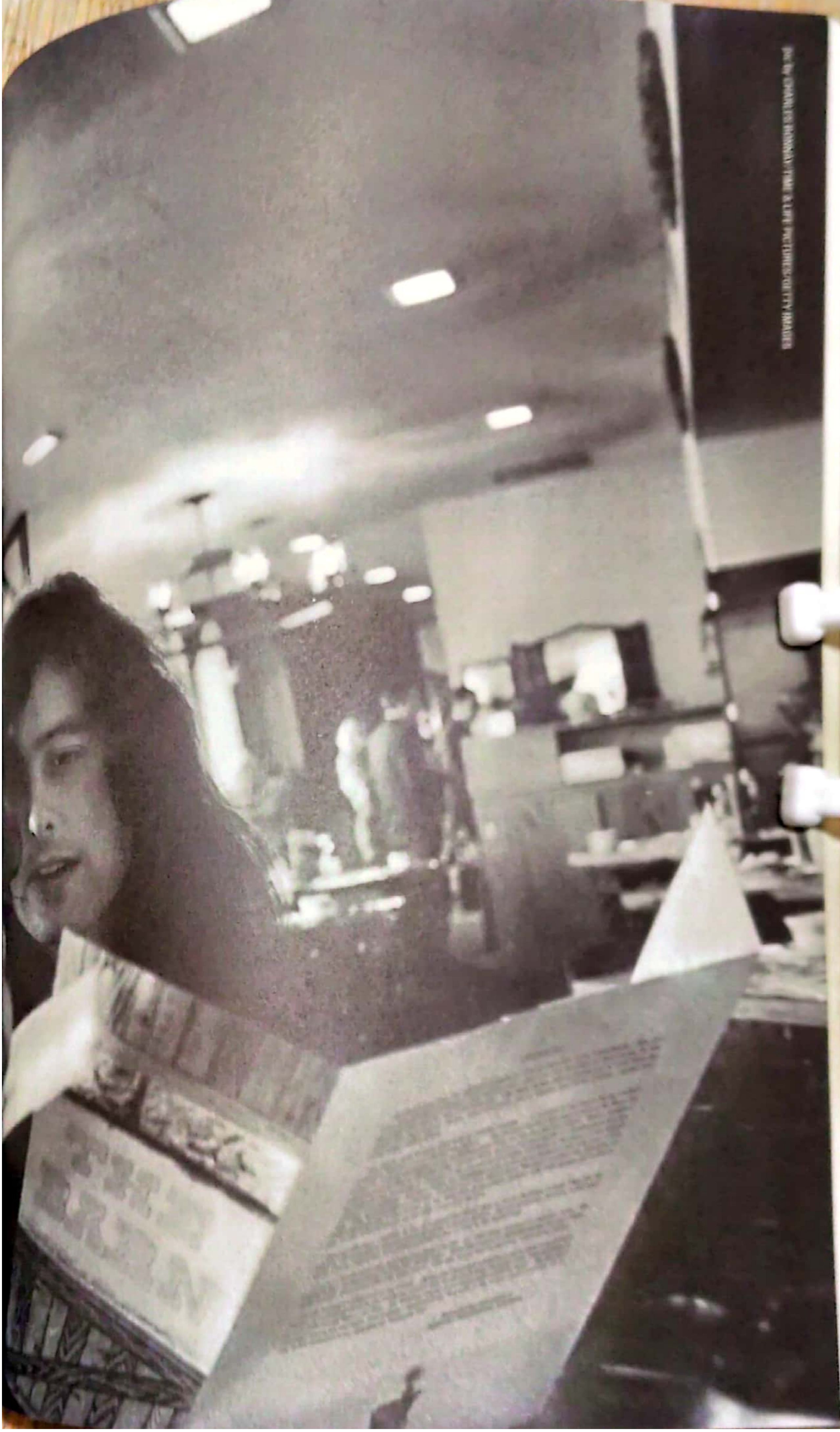
●連中の想像を超えてしまってた?

「うん、そう、会議中に重役と何時間も詰めたんだ。せめてアトランティックの名前は入れにゃあいかんということで言い争ってね。僕達は何も入れたくないんだと。それだけでも、とは言ったけど、でも連中は結局、刷り直しは避けたいということでそれで譲歩したんだよ」

●それで五枚目の『聖なる館』になると、音の作り方、曲の作り方もかなり変わってきて、曲一つ一つがもっとがっちりして、全体的な構造を持ってくるように思えるのですが。あなたとしてはあのアルバムとそれ以前のものを比較してみて、その変化をどう考えますか。

「うーん……確かに、例えば、三枚目と四枚目とでは歌詞の中で環境問題にも触れているわけだけど、……これは全然、質問とは関係のないことだよね。まぁ、つまり、あれをレコーディングしに行った時、それは、作品の中であの時点での僕達の姿をまとめあげるということになったわけなんだ。だから、前回のヒット・シングルへのフォローのようなことは全くなかったわけでね、それというのも最初からシングルなんかなかったからね。そして、アルバムは全てそういうことだったんだよね」

CamScannerでスキャン



pic by CHARLES BONNAY/TIME & LIFE PICTURES/GETTY IMAGES

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

●え−、マネージャーから、時間がないと言われたので急に話は飛びますが、僕がツェッペリンのアルバムの中で一番好きなのは『プレゼンス』なんですけれども、あれはロバート・プラントが怪我したこともあって、通常のアルバムとはかなり違った作り方をしていると思うんですが。

「うん、全くそうだというか、それは事実だよね。ロバートが足を折ってしまって、それで、当然……レコーディングのことが全てに重くのしかかってきてしまってね。ロバートは車椅子でスタジオ入りして、結局、ずーっと通して腰掛けに座りっ放しだった。しかも、あの時の話ではギプスを外してもすぐにまた折れてしまう危険も充分考えられるということだったからね。だから、あの時のそうした不安も音楽の中に反映されていたのかもしれないとは思うな。でも、あの時はね、こう、基本に戻ろうっていうことだったんだ。それでレコーディングも三週間で終わったしね。それにあれは確かにすごく興味をそそられるアルバムだとも思うよ」

●その、基本に立ち返ろうっていうのは、どういうことだったんですか。

「だから、とにかくスタジオに入ってしゃかりきにっていう……つまり、何曲かは事前に書いていて、そう、レコーディングはドイツで行ったわけで、だから作品の一部はその前にロサンジェルスで書いてある程度の骨組みまでは考えていたんだ。でも、その他は全部、録音作業を続けながらスタジオで書いたものなんだよ。それでも作業は三週間で終わったんだね。だからすごく速かったよな。特にその前に作った『フィジカル・グラフィティ』なんかと比較するとね。『フィジカル・グラフィティ』にはさ、"聖なる館"が、つまり、その一つ前のアルバム・タイトルと同名のトラックが入っているわけでね（笑）。事実、あの曲は『聖な

る館』の残り物だったわけで、〝イン・ザ・ライト〟もまたそうだったんだよね。あれが二枚組になったのはそういう余っていた曲も使いたかったという事情もあったんだ。でも、とにかく、二枚組となると、これはやっぱり、かなり時間がかかったからね、それでその次はスタジオに入り、力尽きたらホテルに帰って寝て、またスタジオに戻ってくるという、『プレゼンス』はそういうもんだったな。だから、あれは休憩も何もなしに、まさにあの中を生きたというアルバムだったんだ」

●実際に聴いていると、レコード自体、言わば、レッド・ツェッペリン・マジックみたいな、そういうものが立ち上がっていたように感じたのですが、あなた達自身は、あのアルバムはそれまでとはどこか違っているというようなことは感じましたか。

「だから、それは、そうだなぁ……つまり、あの時のレコーディングの実際の環境っていうところから考えると……まず、ミュンヘンにレコーディングで三週間滞在したわけだ……でも実際に録音したのは基本的にはそのうちの二週間だけでね。そしてあの生活はそれこそ、音を録って寝て音を録って寝て音を録って寝てというものだったから、かなりテンションが高かったのは確かだよ。それに対して、その前の『フィジカル・グラフィティ』は各地で、ロケーションやスタジオ、違う町、とあらゆる場所で録音を重ねていったようなものだったからね」

●じゃあ『プレゼンス』では却ってバンドの本質がむきだしになったということも考えられますよね。

「うん、少なくともファーストはあれと同じように作ったわけだからね。ただ、ファーストの場合はまだレコーディングしている間に帰宅したりしていたわけだけど、『プレゼンス』

CamScannerでスキャン

ではまさにあの中で生活していたんだ」

●そして、結局、ジョン・ボーナムが死んだことによってレッド・ツェッペリンは解散してしまうわけですけれども、こういうことに仮定はできないものですが、でももしですね、彼が死ななかったとしたら、ツェッペリンももっと続いて、もっともっと新たな創作活動をしていたと思いますか。或いは、あの時点までに一つの極みを見てしまったと感じたりしましたか。

「いや、極みに達したようなことは一度もなかったと思うな。絶対にないよ。それに……あの時、彼が死んでいなかったら、ちょうどアメリカ・ツアーに出る予定になっていたんだ。それをやりながら、レコーディングもしていたはずだし、それに、僕はジョンと二人でこの先、何をするつもりなのか、感情に食い込んでくるようなリフを追求したい、そしてジョン・ポール・ジョーンズのキーボード、それもシンセサイザーを打ち出していこうって話し合っていたんだよ。っていうのはその頃、つまり『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』の頃になるとシンセサイザーのマーケットもようやくユーザーに身近なものになりつつあったわけでね。勿論、ジョン・ポール・ジョーンズにしてみれば、もうかなり前からシンセサイザーに手を出していたんだけど、でも、それまではまだバンドに導入できる段階ではなかったんだね。とまあ、そういう方向性が用意されてはいたんだ」

●そうやって、またまた新しいヴォキャブラリーを作りつつあったと。

「まあ、単純にまた新しい次元だということだよ。それは常にやってきたことだったからさ」

●『ミュージシャン』誌で、あなたはもう一度レッド・ツェッペリンを結成したいと言っていましたが、これは本気なんですか。

CamScannerでスキャン

「そういう風に言ったかどうかはわからないけれども……レッド・ツェッペリンは再結成するのか、そしてもしするとなったらツアーはするかという形で訊かれたと思うな。で、それに対する僕の答えは、レッド・ツェッペリンの音楽は大好きだし、例えば、自分のソロ・ツアーをやっている時でもツェッペリンの曲はやったけれども、それはひとえにレッド・ツェッペリンの音楽が好きだからというわけでね、それは悪いアイディアだとは思わないよ。もしレッド・ツェッペリンの音楽を誰かが演奏するとして、そもそもそれに最初に携わってた人間より、いい演奏を提供できる連中がいるだろうか？ってなったらさ、ねぇ？ 勿論、残念なことにジョン・ボーナムはもはやいないけど、でもね、四人のうちの一人がやるのと較べれば四人のうちの三人が集まった方がいい結果をもたらすのは目に見えてるじゃないか」

●では、非常に難しい質問になりますが、あなたにとってのレッド・ツェッペリンと訊かれたら、どういうことになりますか。

「でも、結局、あれは単に僕だけのものじゃなかったわけで、数多くの人々にとってのものでもあったわけだから。あの音楽に心を触れられた数多くの人々のね。あれは、ある大きな音楽の基準というものを作ったし、それに……まだ生きているものなんだよ」

CamScannerでスキャン

pic by STILLS/EYEDEA/AFLO

CamScannerでスキャン

Chapter 1

YOUR TIME IS GONNA COME 1968-1970

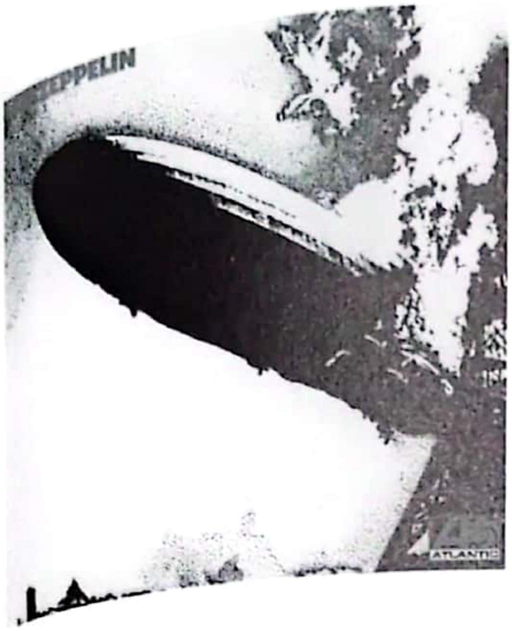
『LED ZEPPELIN I』—『LED ZEPPELIN III』

CamScannerでスキャン

Chapter 1

LED ZEPPELIN

レッド・ツェッペリン



オリジナル・リリース 1969年1月12日

1. **GOOD TIMES BAD TIMES**
   グッド・タイムズ・バッド・タイムズ
2. **BABE I'M GONNA LEAVE YOU**
   ゴナ・リーヴ・ユー
3. **YOU SHOOK ME**
   ユー・シュック・ミー
4. **DAZED AND CONFUSED**
   幻惑されて
5. **YOUR TIME IS GONNA COME**
   時が来たりて
6. **BLACK MOUNTAIN SIDE**
   ブラック・マウンテン・サイド
7. **COMMUNICATION BREAKDOWN**
   コミュニケイション・ブレイクダウン
8. **I CAN'T QUIT YOU BABY**
   君から離れられない
9. **HOW MANY MORE TIMES**
   ハウ・メニー・モア・タイムズ

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『レッド・ツェッペリン』

「ブルース・ベースで、ギターが主体でシャウトするヴォーカリストがいて、という、いわゆる〝ハード・ロック〟のスタイルは、例えばそれまでのビートルズとかローリング・ストーンズとかキンクスとかとは全然違うスタイルだったんですね。今ではロックというと、すぐにこうしたハード・ロック的なスタイルが連想されるけれども、当時はそうではなかった。それを最初に作ったのは第一期ジェフ・ベック・グループだったというのが定説になっている。ジミー・ペイジはジェフ・ベックを誰よりも尊敬していたし、ヤードバーズではベーシスト／ツイン・リード・ギタリストとしてともにバンドを支えていたわけだけれども、そのジェフ・ベックがバンドを脱退し、最後はジミー・ペイジだけが残って、ついにヤードバーズは解散してしまう。それでジミー・ペイジはレッド・ツェッペリンを始めるんだけども、ブルース主体のギター中心のハード・ロックとしては、新発明ではなく、要するに二番煎じでもあったわけです。テリー・リードというヴォーカリストを起用しようとした発想も割とジェフ・ベック・グループに近いものだし、おそらくそれはジミー・ペイジも分かっていたと思うんですね。

なので、彼にとってのレッド・ツェッペリンのアイデンティティ／オリジナリティはアコースティック・ギターを導入したというところにあった。これはレッド・ツェッペリンというロック・バンドを考える上ですごく大きな事実で、どういうことかというと、後のアルバムでどんどん明らかになるように、レッド・ツェッペリンというのはハード・ロックのカタルシスだけを自己目的化した非常に機能主義的なハード・ロック、ある意味様式的なハード・ロックとはまったく違うんですね。ありとあらゆる音楽を取り入れて立体的な構造を作っていくということ、あるいはギターのフレージングのみならず、リフを主体として音楽世界を構築していくということの独自性、それはアコースティック・ギターのストロークから生まれている部分も大きいし、『せーの』で音が鳴ったときにアコギも聴こえるというアンサンブル、そしてアコギがリード・ギターとして機能するような音楽的レンジの広さ――レッド・ツェッペリンをレッド・ツェッペリンとして成立させている属性というようなものが、このファースト・アルバムにはすべて込められているわけです。しかも恐ろしいことに、それは将来的な設計図があって作り出したものではなかった。そうした意味でレッド・ツェッペリンはファースト・アルバムのときからレッド・ツェッペリンであり、以後100年間最高のバンドとして語り継がれるだろうことが約束されていた、そういう存在だったんです」

冒険は始まった

大鷹俊一

Chapter 1
LED ZEPPELIN I
1969

ファーストが最高作というバンドは少なくない（それ一枚で終わるバンドだって山のようにいるわけだし）。しかしファーストにすべての原点が含まれていたバンドとなると、殆どないと言っていいだろう。ビートルズやローリング・ストーンズ、あのキング・クリムゾンにしたって、その後の変化を考えると、とてもファースト・アルバムがすべてを内包していたとは言えない。

　しかしレッド・ツェッペリンのこのファーストはそんな希有な例だ。69年1月（イギリスでは3月）にアメリカのアトランティック・レコードから出されたアルバムは、その後の巨大な成功を予感させるに充分な作品だった。デビュー前からアトランティックが当時としては破格だった新人バンドに20万ドルの契約金を払い、大宣伝で売り出しただけにヒッピー文化が蔓延していた当時はハイプじゃねぇーかとの声もあったが、それをねじ伏せる説得力が音にはあった。

　新人と20万ドルで契約という背景にはこのグループがヤードバーズの遺伝子を受け継いでおり、ヒット曲や売り上げの数字以上に若者に与えた衝撃は大きなグループだっただけに期待値は高かったわけだが、何よりもジャズ、ソウルの分野で歴史的な作品を世に出してきたアトランティック・レコードの創始者アーメット・アーティ

ガンらに音そのものが新しいロックの時代を確信させたのだろう。

十代の頃からギタリストとして注目され、ブリティッシュ・ロック黎明期には売れっ子スタジオ・ミュージシャンであったジミー・ペイジはエリック・クラプトンが脱退して困っていたヤードバーズに参加を頼まれるが、忙しいのと体力的な問題もあり友人のジェフ・ベックを紹介する。その後、さらにポール・サミュエル＝スミスが脱退したことがきっかけで再び加入を依頼され、ここでは受け入れ、最初はベーシストとして加入するが、すぐにクリス・ドレヤとパート・チェンジして、ベックとのツイン・ギター体制になり、〝幻の10年〟などを発表する。しかし間もなくベックが脱退してしまい、最後のアルバム『リトル・ゲームス』の頃には中心的な存在となっていく。

チャート上では元気が無くなってきたものの相変わらずライヴは人気だったが、ヴォーカルのキース・レルフ、ジム・マッカーティはドラッグに深くのめり込んでいたせいもありサイケデリックかつフォーキーな音への志向が強まり、結局、脱退。残されたペイジはマネージャーのピーター・グラントの要請もあってニュー・ヤードバーズの結成を決意する。

最初はロンドンのクラブで人気だった19歳のテリー・リードにバンド加入を持ちかけるが彼は固辞。かわりにロバート・プラントを紹介され、さらにプラントはドラムスがいないならとかつてのバンドメイトのジョン・ボーナムを推薦。ベースにはスタジオ・ミュージシャン時代のペイジの知り合いジョン・ポール・ジョーンズを加えたのだった。

ペイジが最初に次のバンドを構想したときには、レルフらが結成したルネッサンスに通じるトラディショナルな要素を持った音と、ジェフ・ベック・グループが突き進んだハード・ロックの二つがイメージとしてあったが、プラントやボーナムという逸材に出会っては結論は明らかだった。ヤードバーズ後期のサイケデリックな混沌を持ちつつハイテンションで突き抜けるヴォーカルとパワフルなドラムスが生み出す推進力。それは60年代後半の英ロック・シーンがずーっと抱えていたブルーズ・コン

ブレックスとの決別でもあった。

ストーンズを筆頭にアニマルズ、ヤードバーズ等々、とくにブラック・ミュージックに傾倒したことが音楽活動の原点であったバンドが音楽シーンを築き、ブルーズやR&Bはポピュラリティを獲得して新しい聞き手、プレイヤーを増やしていった。そうした状況を反映して爆発したのがホワイト・ブルーズのブームで、ヤードバーズを辞めたクラプトンが加入したジョン・メイオールのブルースブレイカーズによるブルーズ・カヴァー中心のアルバム『ジョン・メイオール&ザ・ブルースブレイカーズ・ウィズ・エリック・クラプトン』が全英6位となる大ヒットを記録したのはその象徴でもあった。

しかしそれが単なるカヴァーの域を出るものではないことを知っていたペイジは、スタイルとしてのブルーズを踏襲するのじゃなく、それまでどのバンドも試みたことのなかったような多彩な音楽性をぶち込んでいくことによって、それまでには無かったスケール感を持った世界を創り上げていく。

もちろんこのファーストでそのすべてを実現できたわけじゃないし、じつはこのアルバムの面白さはそうした完成度ではなく、ドキュメント的な部分にある。ペイジはこの新しいメンバーたちのそれぞれのパートで持つ才能のとてつもない埋蔵量に一歩進むごとに驚いたのだと思う。というのも契約が残っていた北欧ツアーをこなすためにニュー・ヤードバーズとしてステージに立ったわけだが、当然そこではヤードバーズのレパートリーも演奏しなければならない。そのときそれぞれの力量、表現力の違いが歴然とするわけだ。レルフのヴォーカルとは桁違いの迫力に満ちたプラントの歌が炸裂する〝ユー・シュック・ミー〟、ボーナムならではの破壊的なドラミングに先導される〝幻惑されて〟など、それははっきりバンド全体として〈次のステージ〉に進んでいることを示してもいた。

ブラック・ミュージックのフォームやスタイルをなぞるのではなく、そこにトラッドを含め自分たちのルーツとして持っているものや、サイケデリック・カルチャーやインド音楽など、変化していってる時代性を盛り込んだ新しいサウンドを作ることが可能なバンドが現出した

のだった。もちろんバンドの形が固まる前に構想した反戦活動で知られる女性フォーク・シンガー、ジョーン・バエズの歌う〝ゴナ・リーヴ・ユー〟をハード・ロック的な解釈の中で発展させていくような音楽性も、このバンドは易々と飲み込んでいく。それはプロデューサーとしてのペイジをも大きく刺激することとなった。

さまざまな音楽的可能性をぶち込むと同時に、キャッチーでシングル・ヒットにつながる〝グッド・タイムズ・バッド・タイムズ〟や〝コミュニケイション・ブレイクダウン〟のようなわかりやすいナンバーを配するところも、ストーンズのマネージャー、アンドリュー・ルーグ・オールダムの創設したイミディエイト・レコードを始め若くして音楽プロデューサーとして経験を積んできた彼なればこそだろう。

そしてその経験があったからこそ、このファーストで後のアルバムで展開するさまざまな音楽的冒険のすべてを可能にし得る才能の膨大な埋蔵量にペイジは震えたはずだ。

①GOOD TIMES BAD TIMES

ズンズンというギターを中心としたブレイクが効果的なイントロで始まるオープニング・トラック。わずか3分足らずのナンバーだがかなり作り込んでいることは間奏での切り裂いて入ってくるギターやベースのソロでもよくわかるし、プラントのヴォーカルはもちろんのことボーナムのドラムスの見せ場もしっかりと考えられている。作者はこのアルバムでは曲作りに参加していないプラントを除く器楽プレイヤー三人で、バンド・アンサンブルをまとめながらじっくりとこの曲を練り込んでいった様子が伝わってくるし、新バンドの名刺代わりの1曲としては最上のものとなっている。〝コミュニケイション・ブレイクダウン〟とカップリングでシングル・カットされた（全米80位）。

②BABY I'M GONNA LEAVE YOU

もとはツェッペリン結成前にペイジがジョーン・バエズがライヴで歌うこの曲を聞き、こうした要素も内包したバンドをと構想したというナンバー（オリジナルは50

年代にアン・ブレドンによって書かれたフォーク・ソング）。アクースティック・ギターとねちっこく迫るプラントのヴォーカルの叙情から激情へと変化していく瞬間の鮮やかさはどんなロック・バンドにもなかったもので、まさにハード・ロックの一つの形が生まれた瞬間と言っていい。めまぐるしく変化していく光と影の織りなす光景の多彩さを持つバンドこそペイジが最初に構想したものであり、後半のギターとヴォーカルの絡みやシンバルが鳴り響くボーナムの力技も聞きどころだ。

③YOU SHOOK ME

オリジナルはシカゴ・ブルーズの巨人、マディ・ウォーターズによるもので作者はウィリー・ディクソン。当時のロンドン周辺でのマディの人気は絶大で（ストーンズの名前もそのナンバーから取られたのは有名すぎる話）、多くのバンドがレパートリーにしていた人気曲。オリジナルに忠実にペイジがスライド・ギターを弾き、プラントがブラック・フィーリングをスパイスにしながら彼ならではの歌を聞かせるが、ギターとのユニゾンがいかにもツェッペリンらしく、ジョーンズによるオルガンも聞き物。ジェフ・ベック・グループも『トゥルース』（'68年）で同曲を取り上げており（ヴォーカルはロッド・スチュワート）、聞き比べは必須！

④DAZED AND CONFUSED

初期ツェッペリンのペイジの代表曲。ヤードバーズ時代にすでに細かなアレンジや展開は完成されており、最後のアルバムとなったライヴ盤『Live Yardbirds! Featuring Jimmy Page』やレア音源集などでもヤードバーズ・ヴァージョンを聞くことは出来るが、その差はあまりに大きい。前の〝ユー・シュック・ミー〟の終わりと重なるようにしてギターに導かれて始まる金属的なヴォーカル、弛緩と緊張を繰り返しながら頂点に向かう構成はツェッペリンというバンドの基本を作り上げた。ドタバタと暴れるドラムス、かなりヨタついたりもするギター・プレイもあるのだが、それらも含めた生々しいライヴ感が漂っているのがこの時代ならではだ。アナログ盤ではここまでがA面で完璧の完成度。

CamScannerでスキャン

⑤YOUR TIME IS GONNA COME

ジョーンズの弾くオルガンがオープニングで大フィーチャーされるナンバーで曲もペイジと二人で書いたもの。トラフィックの〝ディア・ミスター・ファンタジー〟にインスパイアされたフレーズがあったりするところはご愛敬だし、ゴスペル風なコーラスもやや唐突だったりと、消化不足な点も聞かれる。おそらく充分なレコーディング・スケジュールが取れなかったため、やや強引にまとめ上げたのだろう。こうしたものでもそれなりに聞かせてしまえるのがスタジオワークで鍛えたペイジやジョーンズの強みで、やや手クセでの仕上げ部分はあるにしても4分半ほどの中にさまざまな方向への可能性も埋め込まれてはいる面白いナンバー。

⑥BLACK MOUNTAIN SIDE

前曲と重なって始まるのはペイジのインド趣味が爆発するナンバー。ヤードバーズ時代に〝ホワイト・サマー〟のタイトルで『リトル・ゲームス』に収録されていた曲を発展させたもので、ヤードバーズ版はまさにサイケデリック時代の雰囲気が濃厚だがここでも基本的にはそれを踏襲し、タブラ奏者をゲストに招き、変則チューニングで知られるフォーク・ギタリスト、デイヴィ・グレアムの影響を受けたチューニングで巧みにインド的な雰囲気をアクースティック・ギターで作り上げている。ケルトやインド的な雰囲気を織り込んだチューニングはこれ以降もさまざまな形で使われペイジの特徴の一つとなっていくが、その原点と言える。

⑦COMMUNICATON BREAKDOWN

前述のように①とのカップリングだったが、個人的にはこちらの方がはるかにカッコイイと思ってた。抑えたギターによるイントロがあってすぐに切れ込んでくるヴォーカル、重量感溢れるベースとドラムスのせめぎ合い、間奏部でのギターのリフと、どれもみごとに練り上げられている。とくに冴え渡っているのがペイジのギター・ソロで、早弾きのフレーズがプラントの多重録音されたヴォーカルとぶつかったり併走するスリルは、これぞ初

CamScannerでスキャン

[illegible]バンドの魅力が、実力が[illegible]としての経験も[illegible]、[illegible]かがわかる。[illegible]が、中に[illegible]アイデアがぎっしり詰まっている傑作[illegible]

●I CAN'T QUIT YOU BABY

原曲は、[illegible]が、ブルース・ファンには[illegible]・ライター、ウィリー・ディクソンという原曲の方が馴染みがあるシカゴのサウスポー・ギタリスト、オーティス・ラッシュの代表曲。日本にもたびたび来日、同時代でシャープなブルースを聞かせてくれている。この曲はジョン・メイオールを始めイギリスのブルース・ミュージシャン等もよく取り上げる人気曲で、プラントも歌い込んでいたのだろう。歌いっぷりはとてもこれが本格デビューのシンガーとは思えず、一発録りのスタジオ・ライヴ状態だがペイジのギターとの掛け合いもスリリングで、やはりこのグループの根っこにはぶっといブルース魂が流れていることを知らせてくれている。

●HOW MANY MORE TIMES

これもオリジナルとはなっているがシカゴ・ブルースの口早、ハウリン・ウルフの「ノー・プレイス・トゥ・ゴー」を下敷きにしたもの（同曲はフリートウッド・マックも取り上げている）。テンポ良い前半に始まり、かなり細かく変化を付けていく。ペイジのギターがそうした変化の指揮棒を振るような感じとなっていて、サイケ風になったり細かいブレイクを入れたり、ジェフ・ベックっぽいフレーズが出てきたり、さらにはテープの逆回転を盛り込んでみたりとバラエティに富んでいる。こうした断片的な部分を次のアルバムから徐々に深く展開していく元のようなナンバーになっていて、アイデアがじっくりと膨らんでいく様子はさながらジャケットの飛行船に呼応しているかのようだ。

偉業への最初の一歩となった衝撃のデビュー・アルバム

大貫憲章

よく聞かれることなので、最初に言ってしまうと、ツェッペリンのアルバムで一番好きなのがこのデビュー・アルバムだ。このジャケを見ただけで「ああ、ツェッペリンだわ！」と胸の高鳴る思いがするのはぼくだけではあるまい。白と黒とのコントラストが見事な炎上する巨大な飛行船の姿に大いなる胸騒ぎを感じたのだ。まさに、出会いの瞬間に、ここから何かが始まるのだという曖昧で説明のつかない不確かな確信が芽生えていた。

そもそものきっかけは、当時、福田一郎さんがDJをしていた深夜放送のラジオ番組で紹介されていたのを聴いたことだ。そして輸入盤で手に入れた。この時にはすでに周りのロック仲間たちの間では大きな話題になっていた。元ヤードバーズのギタリストだったジミー・ペイジの新バンドで、契約金が破格のものだとかが取り沙汰されていた。シングルになったオープニング・トラックの〝グッド・タイムズ・バッド・タイムズ〟はさほどでもなかったが、〝コミュニケイション・ブレイクダウン〟はまさに驚異だった。攻撃的なイントロのリフからボーカルの歌い方から速弾きのギター・ソロから、とにかくすべてがカッコよかった。

基本的には当時のレパートリーを纏めあげた作品で、ヤードバーズ時代からの流れをそのまま受け継いだものだ。わずか30時間足らずで録音を完了したのもある意味納得する。しかし、単なるブルース・ロックで完結していないところにこのバンドの凄さがあることは言うまでもない。各メンバーの非凡な才能とそれを束ねることの出来たジミー・ペイジの創造的かつ実務的なアーティストとしての能力が、この奇蹟を生み出した。ギタリスト／ソングライターとして以上にアレンジャー／プロデューサーとしての潜在的な才能を初めてここで披露したのだ。ジョーン・バエズなどで知られる簡素なフォーク・ソングの〝ゴナ・リーヴ・ユー〟の壮大なアレンジはその証の一端だ。

CamScannerでスキャン

新しいロック・バンドを求めて　松村雄策

ヤードバーズに加入する以前、ジミー・ペイジが売れっ子のスタジオ・セッション・ギタリストだったということは、周知の事実である。かなりの信用のあるスタジオ・ミュージシャンで、さまざまなセッションに参加しているらしい。中にはキンクスやフーのレコーディングもあったというから、びっくりしてしまう。ということは、当然、デイヴ・デイヴィスやピート・タウンゼントだと思っていたギターも、ひょっとしたら……。

だから、エリック・クラプトンが脱退した後のヤードバーズに参加を要請されたときも断って、ジェフ・ベックを推薦している。おそらく、ひとつのバンドで縛られるよりも、いろいろなセッションに参加するほうが、気楽でもあり、それだけの収入もあったのだろう。ジェフ・ベック在籍中のヤードバーズに二度目の誘いを受けて加入したのも、だからバンド活動に意欲的だったからというわけではないだろう。一度ぐらい人気バンドに入るのもいいかなぐらいだったのではないだろうか。

ところが、すぐにジェフ・ベックが脱退してしまい、いつのまにかジミー・ペイジがヤードバーズの音楽的なリーダーになってしまう。ここで、初めて彼はバンドのサウンドを作ることに興味を持ったのではないだろうか。ヤードバーズが解散する。そして、理想のバンド、レッド・ツェッペリンを結成する。

ベースは同じスタジオ・ミュージシアンのジョン・ポール・ジョーンズ、ヴォーカルとドラムスは無名のロバート・プラントとジョン・ボーナム。この人選も絶妙である。歴戦の強者ふたりと、怖いもの知らずふたりである。安定した力を求めるのだったら、三人ともスタジオ・ミュージシアンにしただろう。それまでと異なることをやろうとしていたのは、明白である。その結果が、三十時間でレコーディングしたというこの『レッド・ツェッペリン』である。

Chapter 1

LED ZEPPELIN Ⅱ

レッド・ツェッペリンⅡ

オリジナル・リリース 1969年10月22日

1. WHOLE LOTTA LOVE
   胸いっぱいの愛を
2. WHAT IS AND WHAT SHOULD NEVER BE
   強き二人の愛
3. THE LEMON SONG
   レモン・ソング
4. THANK YOU
   サンキュー
5. HEARTBREAKER
   ハートブレイカー
6. LIVING LOVING MAID (SHE'S JUST A WOMAN)
   リヴィング・ラヴィング・メイド
7. RAMBLE ON
   ランブル・オン
8. MOBY DICK
   モビー・ディック
9. BRING IT ON HOME
   ブリング・イット・オン・ホーム

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『レッド・ツェッペリンII』

「このセカンド・アルバムは、ツアー中に世界各地でレコーディングされた作品で、毎日がお祭りのような狂乱のなかで生まれた、ある意味、正体不明のエネルギーに満ち溢れたすさまじいアルバムです。彼らも二度とこんなアルバムは作らないだろうし、作れないだろうと思います。それから、これはいろいろなところで言われていることだけれども、〝胸いっぱいの愛を〟に象徴される、いわゆるスタジオ・ワーク、スタジオにおけるテクニカルな音の処理、そういうものにジミー・ペイジが目覚めたのが、このアルバムだったんですね。スタジオ・ワークが演奏と同じくらい重要な意味合いを持つというような、そういう認識がジミー・ペイジのなかで徐々にできていく、そのきっかけとなった作品なのではないかと思います。今、聴くと〝胸いっぱいの愛を〟は、スタジオ・テクニックとしてはブリキのおもちゃというか、初代のファミコンみたいな感じがしないでもないけれども、現在の最新型のゲーム機とファミコンのどっちが偉大なのかと言えば、言うまでもないわけです。世界各国でレコーディングをしていくうちに、スタジオ環境がどんどん変わっていくなかで、否応なしにスキルが上がっていったのかなとも思います。

それと同時に、いわゆるハード・ロックとしてのカタルシスをなによりも実現してくれる、ものすごく高性能なハード・ロック・アルバムでもあります。そういう意味でも不朽の名作で、私を含め70年代にこのアルバムで救われたハード・ロック少年がどれだけ多かったか。これを生きる支えとして聴き続けていた人は当時ものすごく多かったと思う。だから、あんまり言いたくないことだけれども、例えばこのセカンド・アルバムはベトナム戦争に派兵されたアメリカ兵が聴いていた代表的なアルバムでもあったわけです。あまりにハード・ロック・アルバムとして非常に優れた性能を持っていたばかりに、そういう聴かれ方もされてしまったという。そういうこともあって、アメリカの『ローリング・ストーン』というロック雑誌は、ロック・リテラシーがあまりに低いために『ツェッペリンはゴミだ』という評価を作ってしまった。でも、その後世界最高のロック・バンドの一つにツェッペリンを選ばざるを得ないというみっともないことになるんだけれども、そうやって音楽の本質を理解せずに、そのバンドが社会的に担わされた役割のみで表層的にバンドを評価してしまうと、こうした過ちに陥るんです」

CamScannerでスキャン

ハード・ロックのクロスロード

伊藤政則

Chapter 1
LED ZEPPELIN II
1969

インパクトのあるアルバム・アートワークのデザインや、アナログ盤の紙質の手ざわりなど、細部に至るまで気配りの行き届いた『II』は、長い間、ヒプノシスが手掛けたものだろうと思っていた。ところが全く違っていたからある時に驚いた。これはデヴィッド・ジュニパーのデザインによるもので、第1次世界大戦で大活躍したことで知られる、マンフレート・フォン・リヒトホーフェンの戦闘機部隊の写真をベースにして、そこにメンバーと友人の写真をはめ込んだ構成になっている。見開きジャケットを占領している飛行船との絶妙なコントラストが、このバンドの潜在的な神秘性を強調すると共に、比類なきパワーや圧倒的な重量感のあるサウンドを、アルバムを手にした我々にうったえかけてくるデザインである。

アメリカ市場では予約だけで40万枚を突破して、発売直後にゴールド・ディスク獲得が決定するなど、このアルバムの前評判は異様な高さだった。デビュー・アルバム発表から約9ヶ月後という、尋常ではない短かい空白期間を経て発表されたセカンド・アルバムだが、所属するレコード会社からの強い要請があったことや、ジミー・ペイジ自身もデビュー・アルバムの成功の余韻にひたることなく、鉄は熱いうちに打ての譬え話を実践する必要を感じ取っていたらしい。その結果、過酷な全米ツアー

CamScannerでスキャン

を続けながら、同時にレコーディングを並行させるという離れ業に身を投じることになる。ジミーはホテルの部屋で録音していたテープから断片的なメロディやリフを拾い集めて、それを整理しながら曲として完成させ、そして、そのアイディアをすぐさまレコーディングする作業を続けた。レコーディングに使用したスタジオは10ヶ所以上。しかし、成長し続けるバンドは、その真骨頂をライヴ・パフォーマンスに結実させ、ツアーの緊張感と膨張を繰り返して比類なきスケールに拡大したライヴの凄みを、ものの見事にレコーディングに封じ込めていった。〝レモン・ソング〟は一発録音で仕上げて、その後、ブリッジ部分にのみギターをオーバー・ダビングしているが、この曲に代表されるように、ライヴのスポンタニアスな瞬間を生々しく録音することに成功し、レッド・ツェッペリン特有の独特な整合性のハード・ロックの背景に、ツアーのドキュメンタリーが浮かび上がる、ライヴ・バンドの面目躍如たる作風を貫くことになった。

短期間に、しかも、ツアーの間隙を縫ってレコーディングされたアルバムではあるが、十分に実験的であり、しかも、よく練られた楽曲で構成されている点を見逃すことは出来ない。ジミーとエンジニアのエディ・クレイマーは、コンソール・デスクのつまみをいじりながら独創的なエフェクトの可能性を模索してテープ・ループを作り、〝胸いっぱいの愛を〟の逆回転エコーに代表される、当時としては画期的な（ジミーが言うところの）エレクトロニクス・サウンドを見事に取り込んで、そして、楽曲に昇華させている。アイディアが次々に湧き上がってきていた、当時のバンドの勢いが随所に感じられる。

一方、ロバート・プラントは本格的にソングライティングに参加して、彼の〝詩人〟としての才能をいっきに開花させた。楽曲に味わい深い奥行きを与えた幻想的な歌詞は、ブルーズのひな型からバンドを解放させ、その結果、ハード・ロック・バンドが様式を超越して拡散するという、新機軸を手中に収めることになる。例えば、〝サンキュー〟や〝ランブル・オン〟は、音楽性をどんどん多様化させ、外へ、外へ、外へと、自らの才能を拡散させる手法で生み出した楽曲だったと言えるだろう。もともとペンタングルやフェアポート・コンヴェンション等々のブ

リティッシュ・トラディショナル・フォークから多大な影響を受けていたジミーは、本作での牧歌的な楽曲の手ごたえを契機に、続く3枚目のアルバムではそのアプローチを強化して、アコースティックでカラフルな名曲を生み出している。

デビュー・アルバムを凌ぐセールスを記録して、そのセンセーショナルな出現の余韻の中で、ある種の社会現象化していったバンドは、プレスのねたみによる攻撃を浴びる。『ローリング・ストーン』誌や『クリーム』誌などが急先鋒となり、無意味に音がでかいとか、ブルースの名曲からの借用が多過ぎるとして、彼らはバンドを糾弾した。本作が発売されたのは1969年10月。あのウッドストックでロックのあり方に大きな地殻変動が起きていたにも拘らず、プレスの多くはそれ以前の1960年代的価値観と、その既成のワクの中にレッド・ツェッペリンを押し込もうとしていた。しかし、押し込んでも入り切れず、結果、その反動が攻撃へと転じる原動力となったと見るが、どうだったのだろうか。アメリカではクロスビー、スティルス&ナッシュのようなオーガニックなフォーク・ミュージックが、新たな時代の中央に位置する音楽であるとの解釈、生まれつつあり、それを蹴散らす形で、唸りを上げるハード・ロックで観客の熱狂を浴びたレッド・ツェッペリンは、プレスにとっての想定外の侵略者だったのかもしれない。しかも、アメリカ市場での成功の約束手形とも言うべきラジオ・オンエアのヒットなしに巨大化したレッド・ツェッペリンは、彼らにとって、招かれざる客だったのである。

レッド・ツェッペリンは有能なマネージャーであるピーター・グラントと共に、全く新しいプロモーション戦略を実践し、直接、観客と向き合うライヴを最大の武器として、その進撃を確かなものにしていった。そして、この2枚目のアルバムは全米チャートでビートルズの『アビイ・ロード』を1位の座から引きずり降ろし、7週連続1位という破竹の躍進を続けた。1位獲得がアルバム発表から約2ヶ月後だったというのが、ファンの間で波紋のように広がった口コミの凄さと、それを誘発させることになったバンドのライヴ・パフォーマンスの比類なき強靭さを物語っている。ライヴはワイルドにして

CamScannerでスキャン

録音」しかし、そのライヴにしても、アルバムにしても、レッド・ツェッペリンには揺るぎない知性が存在しており、ファンはそれに最大級の賛辞を送った。

①WHOLE LOTTA LOVE

希代のリフ・メーカー、ジミー・ペイジの鋭く、印象的なプレイが光るこの曲のリフは、1969年4月、ステージ上でのEコード・ジャムから誕生したと言われている。このジャムにロバート・プラントはマディ・ウォーターズの"ユー・ニード・ラブ"の歌詞で参加して曲の母体が完成した。1969年、スピリットと共演した際に彼らが使用していたテルミンに注目したジミーは、エディ・クレイマーと共にそのテルミンやバックワード・エコーを駆使して、幻想的な中間部分のアレンジを生み出している。この曲の日本初オンエアは福田一郎氏がDJを担当していたTBSの『パック・イン・ミュージック』。当時、ワーナー・パイオニアの折田育造氏が届いたばかりのタイトル不明のテープを局に持ち込み、福田氏がそのままオンエアしている。

②WHAT IS AND WHAT SHOULD NEVER BE

新しいアイディアを試したいと考えていたジミーは、この曲に着手する。本作に収録した楽曲の中には録音しておいたカセットからメロディのアイディアを拾い集めて曲として構成したものも多く、たぶんこの曲もその中の一つだと思われる。複数のスタジオで空きを狙ってギターをダビングしたことが、緩急自在の対比効果の他に複雑なギター・プレイの妙技を生み出すことになった。幻想的で詩情豊かな美しい歌詞は、どこか禁断の恋を想起させるが、一説によれば、ロバートが当時つき合っていたある女性とのことを歌ったものだと言う。

③THE LEMON SONG

スタジオ・ライヴで収録された曲で、ブリッジの部分だけがギターをダビングしている。ハウリング・ウルフの"キリング・フロア"そのままという酷評を受けたが、様々なブルーズ曲からの引用を物語るように、ロバートのヴォーカルはブルーズ特有の語りで終始している。それが実に効果的である。ブルーズからの引用、借用が露

骨だということもプレスの攻撃を受けた理由の一つだが、この曲もその俎上に上がった曲だ。ロバート・ジョンソンの"トラベリング・リバーサイド・ブルース"からの引用も指摘されている。

④THANK YOU

ジミーがロバートに歌詞を依頼して完成した曲は、美しい詩で綴られている。バーミンガム時代の売れない頃からロバートを支え続けた、妻、モーリーンに捧げられた歌詞だ。後にジミーは「彼の詩人としての才能がいっきに開花した曲」と回想している。ジョン・ポール・ジョーンズのハモンド・オルガンと、ジミーのVOX12弦ギターが、ロバートの感情移入の強いヴォーカルと見事に融合している。続く3枚目のアコースティック化へのプロローグとなった曲と考えてみるのも面白い。そのヒントになった可能性は十分にあると思う。

⑤HEARTBREAKER

本作収録の楽曲の中で"胸いっぱいの愛を"と並び称される最強のキラー・リフが強い印象を刻み込むナンバー。"胸いっぱいの愛を"がA面トップ、この曲がB面トップという、アナログ盤時代の切れ味の鋭いアイディアも秀逸だ。ライヴでは定番の曲となり、扇情的にクライマックスまで誘い込む4人のプレイは見事と言う他はない。ハード・ロックにスリリングな展開を持ち込んだ初期傑作の一つ。"胸いっぱいの愛を"と共にバンドの方向性を決定付けた曲。歌詞はブルース流の素材に現代的な猥雑さを加えたものになり、ロバートのねばりのあるヴォーカルが熱情を帯びている。

⑥LIVING LOVING MAID (SHE'S JUST A WOMAN)

当時のグルーピー達のことを歌った曲だが、バンドが夢中になっていた南カリフォルニアのグルーピー集団「GTO」のことではなく、ニューヨークで出合った年増のグルーピーのことが題材になっているらしい。その狂乱の日々はスティーヴン・デイヴィスが書いた『Hammer Of The Gods(レッド・ツェッペリン物語)』にとても大仰に記されている。前曲の終わりに割って入るシャー

プな出だしが衝撃的で、印象的なリフを主軸とする曲。"胸いっぱいの愛を"に続いてシングル・カットされた。

⑦RAMBLE ON

アコースティック・ギターがオーバーダビングされていることで、この曲の持つ牧歌的な世界観にさらなる深みが加わった。本作の中では"サンキュー"と並んでロバートのお気に入りの曲だったらしいが、その歌詞はトールキンの『指輪物語』や『ホビットの冒険』からインスパイアされたテーマで綴られている。デビュー・アルバムとは違ってジミーとロバートがバンドの音楽を共有し、一つ上の次元にバンドを押し上げたことを立証する楽曲の一つでもある。この曲で示したヴァリエイションの豊富さが、続く3枚目のアルバムで見事に結実していった。

⑧MOBY DICK

ジョン・ボーナムの破壊的な長いドラム・ソロは、既にバンドのライヴにおいてハイライトの一つとなっていた。そのジョンのためにジミーが書いたインストゥルメンタル・ナンバー。独創的なドラム・ソロはジンジャー・ベイカーの"トード"からインスパイアされたものだとも言われているが、ライヴではスティックを放り投げ、素手で激しくたたき出すシーンが観客を熱狂させた。派手な破壊力ばかりが注目されたが、リズムは正確無比で、バス・ドラムの残響音を残す工夫など、細かい部分にまで彼は気を配っていた。

⑨BRING IT ON HOME

サニー・ボーイ・ウィリアムソンⅡに捧げられたこの曲は、彼の名演で知られる"ブリング・イット・オン・ホーム"をそっくり借用して、それをバンドの流儀で拡散させ、展開していくというユニークな手法で練られたナンバーだ。ロバートのヴォーカル・スタイルも古いブルーズ・シンガーの歌い方をわざと真似しているように始まり、徐々にバンドのプレイと共に独自の形態へと引き込んでいく手法を見せつけている。ブルーズへのリスペクトと、そのブルーズを基盤にして発展し続けるバンドの姿を、絶妙な形で融合させた曲。

CamScannerでスキャン

世界的な成功を決定的にしたセカンド。ここから本格始動がスイッチ・オン

大貫憲章

デビュー・アルバムの興奮もさめやらぬうちに発売されたセカンドは、自分の曖昧なただならぬ予感めいたモノが、その予想をはるかに凌駕する形として現実化した作品だった。実際、デビュー作は一部のぼくのような熱心なロック・ファンにこそ、大いなる歓待を受けたのだが、一般的にはメディアも含めそれほどまでには評価されることはなかった。アルバムが全米チャートのトップ10にランクされたにもかかわらずだ。

事情が一変したのは、彼らが全米ツアーを頻繁に行い、その多忙なスケジュールをぬってレコーディングし、ツアーにあわせるようにリリースしたこのセカンドの成功によってである。もっとも、彼らを法外な契約金で獲得したアトランティック・レコードの首脳陣は、デビュー作で確実に手応えを感じ取っており、ツアーを強行させると同時に、セカンド・アルバムの発売も早めに行いたいという意向を持っていたようだ。チャンスは逃すな、である。

そして、秋に発売された本作は年末ギリギリにビートルズやストーンズなどのスターたちを押しのけ、遂に全米1位を手中に収めるという快挙を果たした。チャートの動きなど普段はほとんど眼中になかったこのぼくも、そのことを知った時は素直に嬉しかった。いよいよツェッペリンの時代が幕を開ける、という期待が現実のものとして眼前に広がったのだ。

世界的に彼らの名前を広めることとなったシングル〝胸いっぱいの愛を〟から始まる9曲は、明らかにデビュー作の曲たちにはなかった感触で、それは洗練とか垢抜けしたという表現では説明のつかない、もっとフィジカルで官能的な印象のものに感じられた。つまり、技術的な向上も含め彼らが自身の五感でここまでに獲得したすべてが詰め込まれ、グレードアップしたものなのだ。その結果、より練り込まれながらも、魅惑的でダイナミックな音像が現出した。陶酔の極み。

CamScannerでスキャン

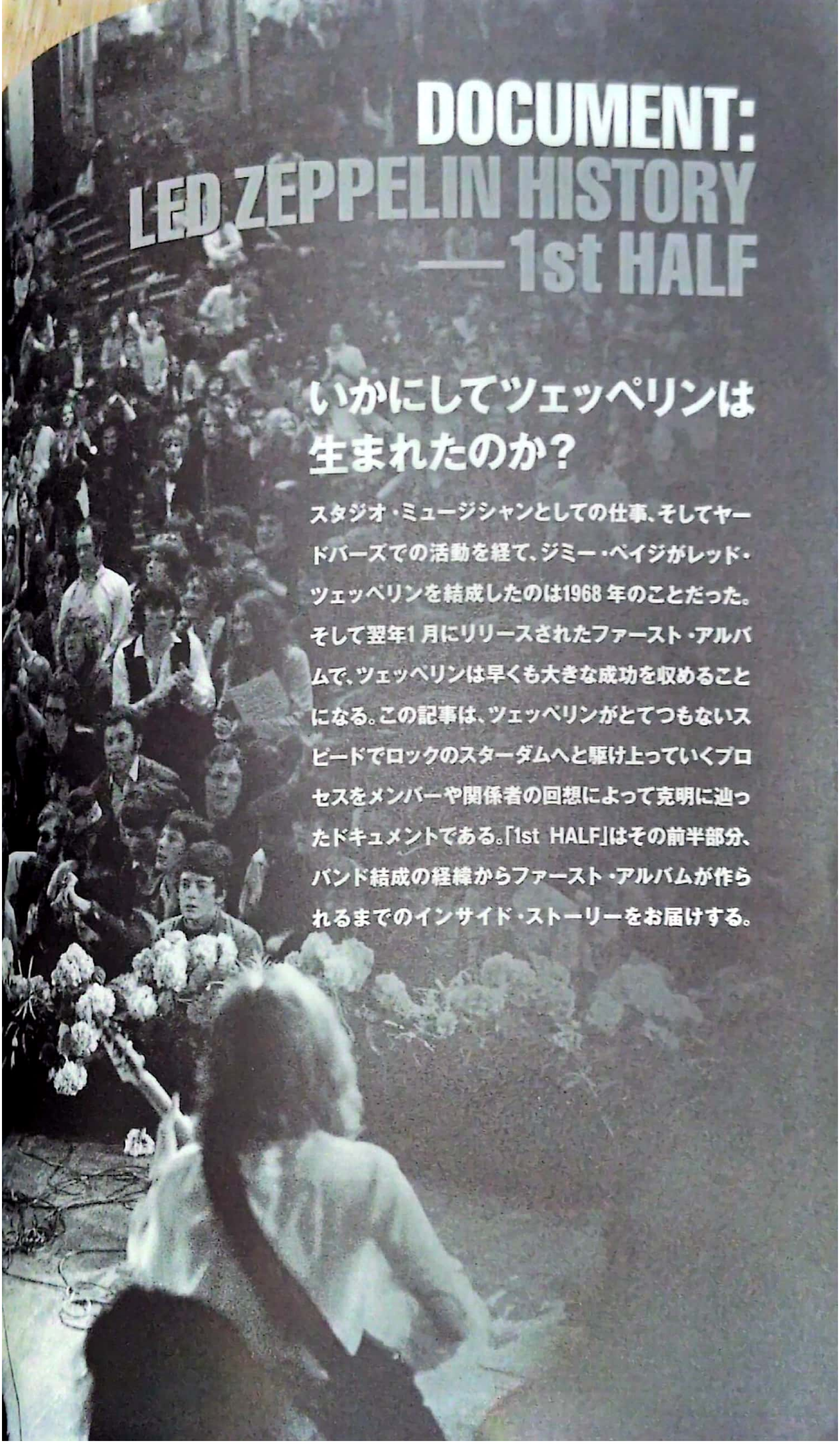
“胸いっぱいの愛を”が開いたロックへの扉

児島由紀子

69年に発表され、ツェッペリンにとって初のグローバル制覇を果たす契機になった2ndアルバム。英米で同時一位になっただけではなく、USではその後も7週連続一位！ 母国UKでは何と138週（！）もチャート・イン。無論その他の欧州諸国や日本、アジア諸国でも熱狂的に受け入れられ、今も世界中で聴き継がれているロック・クラシック。文字通り未曾有のモンスター・バンドによる、未曾有のモンスター・アルバムが、これ。長年のファンの中にも、本作こそが「ツェッペリン・サウンドの構造を最も明確に定義した作品」と位置づける人も多い。

確か筆者にとってツェッペリンへの入り口になったのも本作だったと思うが、生まれて初めて聴く「爆音」にうわっ！と反射的に飛び上がったのを今も覚えている。ハード・ロックというコンセプト自体がまだ耳新しい当時の初歩リスナーにとって、本作のサウンドはそれほど衝撃だった。といってもHR一辺倒ではなく、多彩な音楽性&演奏ヴァリエーションから成る分厚い音構成に圧倒される一方、無駄な音やフレーズは一切ない。プレイ・ボタンを押した瞬間スピーカーを突き破り襲いかかってくるウルトラ・ヘヴィなビート、曲ごとに動／静、明／暗の色彩を放つ弾丸を連続的に叩き込んでくるようなリフ、高音をヒットするたびに脳天が木っ端微塵になりそうなヴォーカル。聴いていて、目がチカチカしてきそうな「本物」のロック初体験だった。

一部では「史上初のヘヴィ・メタル作品」と位置づけられる本作でもあるが、サウンド的にもこの作品が彼らにとって大転機になったのも事実で、米黒人ブルースへの傾倒が濃厚な『レッド・ツェッペリンI』から、攻撃的なリフ&際立つヴォーカルを思いっきり前面に出した、ある意味「ポップ」とも呼べる華やかさ十即効性を備えた構成へ。これを超える魅力を持つ爆音ロックには、40年近く過ぎた今も出会っていない。



DOCUMENT: LED ZEPPELIN HISTORY —1st HALF

いかにしてツェッペリンは生まれたのか？

スタジオ・ミュージシャンとしての仕事、そしてヤードバーズでの活動を経て、ジミー・ペイジがレッド・ツェッペリンを結成したのは1968年のことだった。そして翌年1月にリリースされたファースト・アルバムで、ツェッペリンは早くも大きな成功を収めることになる。この記事は、ツェッペリンがとてつもないスピードでロックのスターダムへと駆け上っていくプロセスをメンバーや関係者の回想によって克明に辿ったドキュメントである。「1st HALF」はその前半部分、バンド結成の経緯からファースト・アルバムが作られるまでのインサイド・ストーリーをお届けする。

CamScannerでスキャン

REX FEATURES/AFLO

CamScannerでスキャン

たった一度のリハーサルがロックの歴史を変えた

一九六八年のロンドンでは、ソーホーとウェスト・エンドにある、ごく一部のパブやクラブでたむろすれば、ポップ・ミュージック業界関係者の誰とでも会えたものだった。音楽業界はまだまだ山師や詐欺師も出入りする胡散臭い業界で、ちょっと古めかしい無頼がたしなみとして通用する世界だった。ポップ・ミュージックはまだテレビや日刊紙の日常的な話題にはなっていなかったし、どことなくアンダーグラウンドでマニアックな空気を帯びた世界だった。

「いや、もうまったく今とは違う世界だったよね。っていうのは、全員が知り合いだったし、全員が一緒に飲んだりしてたからね」とビル・ハリーは語る。ビル・ハリーは、かつてリヴァプールの有名な音楽誌『マージービート』を創刊してビートルズを大々的に誌面に紹介し、やがてレッド・ツェッペリンのパブリシティを手掛けるように、バンドのマネージャーであるピーター・グラントに雇われたのだった。

「みんなで通い詰めていたパブに行けば、ラジオのディスク・ジョッキー、ホリーズやキンクスなどといったロック・グループとか、音楽誌の連中がみんないたんだよ。で、店ではスージー・クアトロとかジェスロ・タルのインタヴューが行われていて、そこにレッド・ツェッペリンが姿を現わすわけなんだけど、ツェッペリンの連中だけはインタヴューをやらなかったし、ピーターとしては取材を断る係の人間が必要だったんだよね。ぼくとしては一応イ

ンタヴューをやりたがっている人たちのリストを作って、バンドに見せるとそれが却下される、っていうのが仕事の流れになってたんだ」

ショーの後の派手な騒ぎっぷり、ネス湖のほとりにあるアレイスター・クロウリー（※神秘思想家）の家でジミー・ペイジが黒魔術に手を出しているらしい……などといった噂をめぐる報道もあいまって、それでなくてもぎくしゃくしていたツェッペリンとプレスの関係は、語り草になるほど険悪なものとなっていった。こうした険悪な関係は、バンドがプレスにしつかり代弁してもらえなかったり、誤解された時にありがちなことなのだが、ツェッペリンの場合には、バンドのメンバー全員が強烈な自信を秘めていることもプレスとの不和の原因になっていた。というのも、バンドとしてはイギリスのプレスは自分たちのやっていることに応えるのに時間をかけすぎている、と不満に感じていたからだ。そこでバンドが下した判断は、イギリスのプレスをさっさと見限って、アメリカに集中してみるということだった。

「イギリスではぼくたちのやってることをわかってもらうのにすごく時間がかかったよね」とジョン・ポール・ジョーンズは語る。

「ぼくとしては、多分ぼくたちのよさを見過ごしちゃったのが癪だったからそのまま放って置かれたんだろうな、とそう思うけど。その一方で、アメリカじゃまず『ローリング・ストーン』誌でファースト・アルバムがものすごく酷評されるということがあって。『これって本当にぼくたちのことなの？』って信じられなかったぐらいだよ。けれども、バンドは本当にすごい状態だったし、アメリカではとにかくオーディエンスがすぐにわかってくれたんだよね。イギリスでは、ぼくたちがいきなりどこからともなく出現したのが気に入られなかったんだよね。たとえば、一九六九年のバース・フェスティヴァルで演奏した時の記事とかよ

く憶えてるんだけど、記者はフェンダーの箱をたくさん見かけたとかいろいろ挙げ連ねて、ぼくたちの機材をきっと誰かが買ってくれているんだろうってそういうことを書いてるんだよね。まったくもう『ふざけんな！』って感じだったよ。ぼくは当時一本しかベースなんか持ってなかったっていうの。フェンダーのベースを一本持ってて、それはガキの時に月賦で買ったもんで、それをまだその頃弾いてたんだからね。みんなもようやくぼくたちがかなりすごいことに気がついたから、それで今度はぼくたちが作られたバンドだとイメージを付けようとしたんだと思うよ」

そんな初期の時代にツェッペリンと親交を重ねた一握りのライターの一人に、『メロディ・メイカー』紙で記者をやっていたクリス・ウェルチがいる。レッド・ツェッペリンのセカンド・アルバムがリリースされた一九六九年十月、ウェルチはカーネギー・ホールでのツェッペリンのライヴを観にニューヨークへ飛んだ。

「ニューヨークにあるアトランティック・レコード（※ツェッペリンが最初に契約したレーベル）の事務所へ顔を出したら、もう事務所の誰もがレッド・ツェッペリンに浮かれてたよね」とウェルチは回想する。

「でも、これは一九六九年の話で、イギリスで人気が出るずっと前の話なんだ。でも、ニューヨークの事務所じゃ、みんながレッド・ツェッペリンの風船を持って走り回ってるんだよね。みんなで『これは今年一番の話題のレコードになる！』って騒いでて、もうすごいことになってたんだよ。それがロンドンに戻ると、マーキーのギグに六十人来てればいい方だっていう。そのコントラストがとんでもなかったよ」

出身地のイギリスでそれほどまでに見過ごされること自体、今から考えると半ば信じられ

CamScannerでスキャン

ないような話だが、レッド・ツェッペリンというバンドが、ヤードバーズの遺産を使いまわしながら少しずつ形を取っていった、という事情もそこには関係していた。イギリスでブルースが盛り上がった一九六三年に結成されたヤードバーズは、最初はエリック・クラプトン、その後にはジェフ・ベックを抱えていたことで、スーパー・ギタリストへの登竜門とも呼ぶべきバンドとしても名高かった。一九六六年にジミー・ペイジがヤードバーズに参加したのもメンバーが辞めてしまったからで、その時はベースのポール・サミュエル＝スミスがオックスフォード大学のメイ・ボールで行われためちゃめちゃなパフォーマンスに嫌気がさして脱退してしまったのだった。やがてジミーはリード・ギターに転向し、ジミーとジェフ・ベックとの壮絶なギターのやりとりがヤードバーズの売りになった。ただ、ジェフは気紛れからギグに姿を現わさないことも多く、それがもとで脱退へ追い込まれ、ジミーが唯一の正式ギタリストとなっていった。そして、一九六八年にバンドが正式に解散すると、ジミーはヤードバーズという名前の所有権を手中にしていた。さらにヤードバーズは、スカンジナヴィアでの数回のギグを契約として残していたため、ジミーは後にレッド・ツェッペリンとなる顔触れのバンドを召集し、一九六八年九月に「ニュー・ヤードバーズ」としてスカンジナヴィアをツアーし、それに続く十月のイギリス・ツアーでそのバンドの名前を「レッド・ツェッペリン」と改めたのだった。新しいバンドの名称をめぐるこうした混乱が、最初期のツェッペリンへのイギリスでの無関心を促してしまったのかもしれない。クリス・ウェルチはこう回想する。

「ヤードバーズはもうすっかり過去の遺物になっちゃってて、でもってツェッペリンには実はニュー・ヤードバーズなんだっていう混乱があったから、ツェッペリンにはなんか胡散臭

CamScannerでスキャン

い感じがあったんだよ。みんなして『ああ、またもやニュー・ヤードバーズのお出ましだ』っていうね、コミック・バンド的な扱いだったから、みんなにしても、まともにあのよさを受けとめる心の準備ができてなかったんだよ」

しかし、ヤードバーズでの経験は、ジミーにとってやがてレッド・ツェッペリンで大きな参考になる貴重なものとなり、国際的なレヴェルで注目されるバンドの内実がどういうものなのか、そして、そんなレヴェルで活躍するミュージシャンにはどんな落とし穴が待ち受けているのかジミーは早いうちに知ることとなった。実際、十代の頃に既にジミーはニール・クリスチャン&ザ・クルセイダーズとの仕事でしばらくツアーに出ていた経験もあるのだが、それは全然楽しめないものだったと言う。

「いつもいつもバスで移動しててね。学校を出てから二年くらいやってて、ギャラも結構いいものになってたんだ。でも、仕事のせいで病気がちになったから、美大に戻ったんだ」

そして、大学に籍を置きながらジミーはスタジオ・セッションの仕事に手を出すようになっていく。呑み込みが早く、様々な音楽スタイルもすぐにモノにできるという資質のせいで、ジミーは間もなくして引っ張りだこのセッション・マンになり、数年間は、ゼム（〝グローリア〟）、ザ・フー（〝アイ・キャント・エクスプレイン〟）、キンクスのファースト・アルバムなどのセッションでしっかり稼いでいくことになる。セッションの仕事を通してジミーは様々なスタイルでの演奏や、フィードバックやディストーションなどのレコーディング・エフェクトを試みる機会に恵まれたが、次第に刺激が足りないと感じるようになっていった。やがて、リスクは高いが達成感も高い、バンドという仕事環境に戻ろうという決心も固まっていった。

ヤードバーズでの活動を通じてジミーにとって最も重要な出来事となったのは、ピーター・グラントがバンドのマネージャーとして加わってきたことだ。そもそもヤードバーズのマネージメントを手掛けていたサイモン・ネイピア＝ベルがどういう経緯でバンドを放り出したかを、ピーターはこう振り返っている。

「サイモンはヤードバーズとジェフ・ベックのマネージメントの両方を手掛けてたんだ。けれども、ヤードバーズとの縁を切りたがっていて、俺にヤードバーズをやってみる気はないかって、それとジェフ・ベックのマネージメントもどうか?って訊いてきたんだよ。それでこう言うんだよ。『ただ、問題はものすごいやっかいなやつがいるんだよ』って。だから、『そりゃ誰なの?』と訊くと『ジミー・ペイジっていうんだけどね』っていう答えだった」

ピーターが早速バンドとミーティングを開いてみると、バンドはピーターがマネージメントを引き継ぐことに大賛成した。

「そこで『ただ、このバンドにはものすごいやっかいなやつがいるそうだな』って切り出したんだよ。すると説教が始まったと思ってみんな俯いちゃったんだけど、俺は『ジミー、どうやらきみがものすごいやっかいものだっていう話なんだけど、なにが不満なんだい?』って続けたんだ。そうしたらジミーはこう言うんだよ、『ぼくたちはアメリカを六週間もツアーして、ミケランジェロ・アントニオーニ監督の『欲望』っていう映画に出演して、それからアルバムを制作して、ローリング・ストーンズとアイク&ティナ・ターナーとツアーして、それで各自百十二ポンドしかもらってないんだから、そりゃあ不満にも感じるさ』って。それだけの仕事をして百十二ポンドだよ。その時は『アーティストがこんなにひどいボラれ方をしてるとはとても信じられない』って思ったよねえ」

CamScannerでスキャン

この当時、エージェントやマネージャーやプロモーターがどういう発想で仕事に取り組んでいたのかというと、ミュージシャンとオーディエンスから一滴でも多くの稼ぎを搾り取るというのが支配的だった。しかし、ピーターの発想はそれとはまったく逆で、仕事をしているのはミュージシャンなのだから、マネージメントの仕事はミュージシャンがしっかりその見返りを手にできるように手配することだ、というものだった。ピーターの圧倒的な導きに助けられて、ヤードバーズの面々は、初めてまともに稼ぎを生み出していることに驚くしかなかった。

バスの移動やホテルでの空き時間の間に、ピーターとジミーの二人は時間をゆっくり使ってお互いについて知っていき、マネージャーとアーティストの相互依存的な役割と関係について意見をわかち合っていることに気がついた。

「ピーターはヤードバーズの勢いがどんどん失われているのに気がついてたんだけど、ジミーにはまだエネルギーがみなぎっていることもわかってたんだ」と、当時ヤードバーズのベーシストだったクリス・ドレヤは語る。

「ジミーと話をしているうちに、ヤードバーズの音が少しヘヴィになってきていて、それがすごく受けていたということもあって、特にアメリカではなんかすごい脈があるんじゃないかと気がついていたんだよ。ジミーがやりたがっていることをピーターは明らかにわかっていたし、自分も一緒にそれをやってみたかったんだね」

やがてツェッペリンが世界制覇まで成し遂げるサウンドは、実はヤードバーズの末期に部分的にほのめかされているものだし、ジョン・ポール・ジョーンズのオルガンをフィーチャーしたジェフ・ベックのファースト『トゥルース』は、こうしたサウンドに対してアメリカ

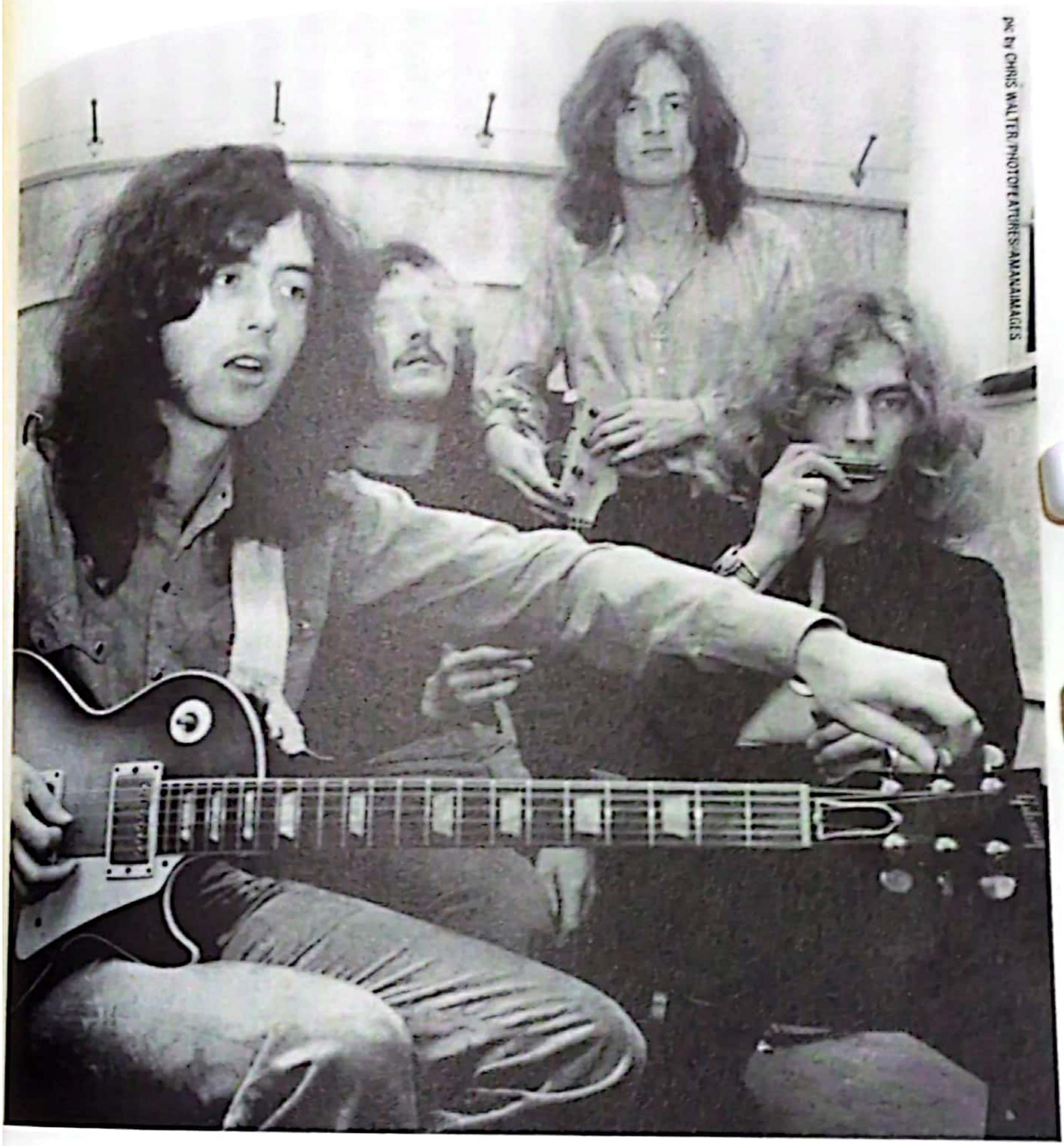
のマーケットの扉をこじあける先遣隊ともなったものだ。しかし、ジェフ・ベックの才能がどれほど輝かしかったとしても、彼のバンドには欠いていたものがあった。それは組織力と秩序であり、どちらもレッド・ツェッペリンが誇るものだった。

また、ジェフ・ベックが当てにならないという風評はアメリカでも有名になっていた。アメリカのコンサート・ブッキング・エージェントであるフランク・バルサロナは、アニマルズやヤードバーズでの仕事を通してピーターとも知己になっていて、ジェフ・ベックとの仕事の洗礼も受けていた。

「ジェフには問題があってね」とバルサロナ。「ヤードバーズのツアーをブッキングしてアメリカへ来てもらって初日をやると、なぜかジェフは病気になって、すべてをキャンセルして帰国してしまうんだ。それでアメリカ中のプロモーターに電話して、ヤードバーズは来るんだけどジェフ・ベックはいないんだっていう話をつけていかなきゃならないんだよね。けど、ジェフ・ベックこそがヤードバーズの売りだったわけだから、コンサートを中止にさせないだけでも本当に大変だったんだよ。それが一度ならまだしも、二度起きたからね」

そのバルサロナも一九六八年末に出た『トゥルース』を聴いてしびれたそうだが、経験的にいって、このバンドが長期的な成功をものにする確率は低いだろうということもわかっていた。その時、ピーターとデトロイトで交わした会話をバルサロナは回想する。

「ぼくはこう言ったんだよね、『ピーター、ジェフ・ベックの盛り上がりは本当になんていうか、もったいないっていうか。ジェフは自分が大きくなればなるほど、きっとそれを全部ふっ飛ばしてしまうんだろうなあっていう。どうして、本当にああいう成功を望んでいて、それをきちんと追求していくような人にああいう盛り上がりが起きないのかなあって思うん



pic by CHRIS WALTER/PHOTOFEATURES/AMANAIMAGES

CamScannerでスキャン

だよ』と。するとピーターが『ジミー・ペイジって憶えてる?』って訊いてきて『もちろんだよ』って答えると、ピーターはこう言ったんだ。『ジミーだったら、こういう成功のためになら自分の左目だって犠牲にするね』。だから、ぼくは言ったんだよ、『ピーター、なんか今のアンダーグラウンドの動きじゃ、ああいうギタリストが新しいヒーローになり始めてるんだよ。ジミーがもしバンドを組めるんだったら、アメリカのブッキングはぼくが請け負うよ』ってね。で、それからどうなったかっていうと、ピーターはイギリスに帰国して、バンドを組んだんだと思う」

レッド・ツェッペリンのメンバーが、自分たちの前には輝かしい未来が待ち受けていると確信するのに、リハーサルは一回だけで充分だった。「ライル・ストリートの小さな地下室のリハーサル・ルームに集合したんだ」とジョン・ポール・ジョーンズは語る。

「部屋の周りにはアンプが並んでいるだけのようなところで『どんな曲知ってる?』『さあ、そっちはどんなの知ってる?』っていう感じで。それでジミーが『ヤードバーズの曲で〝トレイン・ケプト・ア・ローリン〟っていう、十二小節のブルースで変なリフのやつがあるんだけど』って言うから、それならいいんじゃないかと思って。それでジミーがカウントを取って、その瞬間、部屋が爆発したっていう風によく言われてるんだけど、本当にそんな感じだった。それくらいに即効的だったんだ。みんな嬉しくてにたにたしてたよ。ぞくぞくしたよね。いけるって思った瞬間にうまくいったから」

ジミーと同じようにジョン・ポール・ジョーンズも子供時代から音楽にどっぷり漬かってきた、業界では有名なロンドンのセッション・ミュージシャンだった。まだ思春期にもなる

CamScannerでスキャン

前に父親とベースとピアノのデュオを組み、十六歳の頃には既に自分のバンドを組んでいた。ビートルズが台頭して業界が一変すると、安定した収入と環境を求めて、レコーディング・スタジオで仕事をするようになった。トム・ジョーンズやダスティ・スプリングフィールドのレコーディングでは常連ミュージシャンで、ロンドンのスタジオを渡り歩いているうちにジミーと出くわすことも頻繁にあった。ドノヴァンの〝サンシャイン・スーパーマン〟のセッションで何点かアドヴァイスを進言したところ、プロデューサーのミッキー・モストにアレンジャーとして雇われることになり、ハーマンズ・ハーミッツとの仕事や、ローリング・ストーンズの『サタニック・マジェスティーズ』のストリングスのアレンジも任せられるようになった。

そもそもジミーが募集していた新しいバンドに応募してみようかと思い立ったのは、妻のモーのおかげだったとジョンは言う。

「モーが『ディスク』誌に募集広告を見つけて、『一報入れてみたら?』って言うんだけど、『そんなことできるわけないよ、それでなくても忙しいんだから、バンドなんかやれないよ』って答えてね。でも、確かにぼくは忙しすぎて消耗してきてたんで、まあ、ちょっと端から見てて危なっかしかったんだろうね。それでジミーに電話して『誰か揃った?』って訊いてみたら、『まだ誰も』って話で」

二人はヴォーカリストとしてテリー・リード（※当時売り出し中だったシンガー）を雇いたがったが、テリーにはほかの予定があり、その代わりにバーミンガムのヴォーカリスト、ロバート・プラントを薦められた。テリーの考えでは、ロバートならいいドラマーも知っているかもしれないということだった。ジミーはピーターとバーミンガム近辺のミッドランズ

CamScannerでスキャン

地方へ様子を見に行くことに決め、「帰ってきた時にはロバートのことしか口から出てこない状態だった」とジョン・ポール・ジョーンズは回想する。

「こう言ってたんだよ、『ルックスもいいし、声がまたすごいんだ。でもって、ドラマーもすごいのがいたんだよ。けれども、このドラマーにはちょっと問題があって、もう現時点でティム・ローズのところで週に四十ポンド稼いでいるっていうんだよ。ぼくたちでもっと払えるかな?』ってね。で、ぼくは『そりゃあ、もっと払えるようになるつもりでしょ?』って話して、そうやって始まったんだ」

既にプロとして世慣れしていたジョン・ポール・ジョーンズと有名なロック・スターであったジミー・ペイジと一緒に組むわけだから、ロバート・プラントとジョン・ボーナムが田舎者の二人という気後れを感じたとしても無理はない。しかし、ミッドランド地方では二人はそこそこの経験を積んできたミュージシャンだった。ロバートは、ウェスト・ブロムウィッチのグラマー・スクール出身で、両親は順風満帆なキャリアの道筋を用意してくれていたのに、ロックンロールとブルースの衝撃を受けてドロップ・アウトしてしまった手合いだった。エルヴィス・プレスリー、マディ・ウォーターズ、そしてジョン・リー・フッカーらによって根源的な衝動を揺さぶられてしまったロバートは、勅許会計士を目指す道を捨て、ザ・クローリング・キング・スネイクス(ブルースを主に歌っていた)やザ・バンド・オブ・ジョイ(当時ロバートがはまっていた、ラヴやバッファロー・スプリングフィールドといったアメリカ西海岸のサイケデリックなソフト・ロック路線を追求した)などといったバンドを渡り歩いて行くことになる。ピーター・グラントがロバートと連絡を取り、ロバートの演奏を聴きに行きたいと申し出た時、ロバートは自分とガールフレンドのモーリーンの生活を支

えるために道路補修工事の現場で働くようになっていた。

ロバートはさらにザ・クローリング・キング・スネイクスやザ・バンド・オブ・ジョイでの活動を通してジョン・ボーナムとも知り合いになっていた。ジョン・ボーナムはウォーセスターシャー州出身の大工の息子で、ギッダーミンスター市でロバートの近所で育っていた。そのドラム・スタイルはあまりにもパワフルだったので、店によってはジョン・ボーナムの関わっているバンドは敬遠されることもあったほどだった。夜の間はドラムに費やしていたジョン・ボーナムは、昼間は建築現場で働き、自分と妻のパットの家賃を捻出していた。ツェッペリンに入らないかという話を持ちかけられた時、ジョンは既にクリス・ファーロウとジョー・コッカーからも声をかけられていたのだが、ジョンは「コッカーやファーロウよりも連中の音楽が気に入ったから」ツェッペリンを選ぶことになった。

クリス・ウェルチはツェッペリンのごく初期にロバートとジョン・ボーナムに初めて会った時のことをこう記憶している。

「ちょっと萎縮しちゃってる感じで、ジミーのことは畏れ多いっていう感じで接してたね。ロバートはまだ十九歳くらいだったんじゃないかな。『所詮、ロンドンっ子には自分たちのことなんてまったくわかりやしない』っていう感じで肩肘張ってたっけね。最初にバンドを観たのはマーキーでのことで、六八年の年末くらいで、確かニュー・ヤードバーズとして出演してたんだと思うよ。会場は空いてたね。後ろの方じゃ自由に動き回れたし、観てるのはほとんどミュージシャンで、そうじゃなきゃロック・ドラムの叩き方を今目の前で刷新しているジョン・ボーナムにふっ飛ばされてるドラマーたちだった。それまで大音量をかき鳴らすギタリストが一騒ぎするようなバンドはいくらでもいたけれども、グループとしてあれだ

けぴったり演奏できるバンドはほかにはいなかったよね。ツェッペリンは本当にきっちり構築されてる感じでさ。ビッグ・バンド・ジャズとかが好きなら、なんか似たようなアプローチを感じたと思うよ。けれども、ロンドンでツェッペリンが旗揚げした時にはパブ・バンドがまたひとつ新しくデビューしたってくらいにしか受け取られなかったんだよね。それが腹立たしかったから、バンドはさっさとアメリカへうって出たんだよ」

ツェッペリンはステージでのパフォーマンスをそのまま、ライヴという形でテープへ落としていくという、極めて単純かつ有効なアプローチでもってデビュー・アルバムを超特急でレコーディングしてしまうことに成功した。ヤードバーズが契約義務として残したスカンジナヴィアの十日間のツアーを控えて、四人はレパートリーを常識では考えられない速さで生み出していった。かつてヤードバーズで温めていたようなリフが俎上に載せられては新しく料理され、古いブルースの断片も使用に耐えるように作り直され、そして、まったく新しいオリジナル曲も書かれていった。

「とにかく、なんかをネタに大急ぎで作らなきゃなんなくて、それがファースト・アルバムになったんだよ」とジョン・ポール・ジョーンズは説明する。

「〝幻惑されて〟はヤードバーズの曲だったんだよね。〝ゴナ・リーヴ・ユー〟は……ジミーがヤードバーズでやってたのかどうかは知らないんだけど、でも、絶対にツェッペリンの前にやったことがあったはずだと思うよ。〝グッド・タイムズ・バッド・タイムズ〟のリフは全部ぼくが書いた。曲ができていればそのままとにかくレコーディングしていったんだ。全員がね、てんで違った音楽的な方向性を持ってたから、最初からかなり面白い組み合わせになってたんだよ。みんなの趣味がどこかしらだぶってるんだけど、アプローチが全員違って

CamScannerでスキャン

いるっていう感じでね。ロバートはとにかくもうブルースとドゥーワップにどっぷりでね。ジミーはブルースとロックンロールとフォークがありつつ、ケルト風やアラブ風なものにも惹かれててね。ボンゾ（ジョン・ボーナム）は実は歌モノが好きだったんだ。座ってドラムを叩きながら、ビートルズを歌ってたりするんだよ。その後はシャイ・ライツとかデルフォニックス、ジェイムス・ブラウンとかを歌ってた。で、ぼくはソウルとジャズがもっぱらで、ブルースもちょっとかじってたけど、どっぷりまではいかないっていう。フォークもちょっとだけ。それとクラシックもよく知ってたから。そういうもんが全部ひとつのものにまとまってったわけだからさ」

今聴いても、ツェッペリンのデビュー・アルバム『レッド・ツェッペリン』は、その内容の明確さと恐ろしいほどまでに満ちた自信が衝撃的なレコードだ。冒頭を飾る〝グッド・タイムズ・バッド・タイムズ〟はジョン・ボーナムの蒸気機関のようなドラムのせいでかけた瞬間に窓ガラスと床が震動するほどの衝撃を伴い、アルバムをB面にひっくり返して〝コミュニケイション・ブレイクダウン〟をかけるとやはり同じ衝撃が襲いかかってくるのだった。ロバートの成層圏を突き抜けてしまいそうな雄叫びや獰猛な唸りは、ジミーの無尽蔵なギターの妙技とあわせて、いやがおうでも聴く者を引きずり込んでいくものだったし、たとえば〝ユー・シュック・ミー〟などはジミーの不気味なスライド・ギターのフレーズをロバートが追っかけ、そのまま二人もろとも地獄へきりもみしながら落ちていくのかと思わせる曲だ。

ジミーは大作〝幻惑されて〟で自らの技とテクニックを極限まで引き伸ばすことに成功し、〝時が来たりて〟のイントロを飾るジョン・ポール・ジョーンズのゴシック風オルガンはまるで棺のなかから立ち上がってくるようでもある。実際、この曲は、ほかの生々しいブルース的

な曲とは好対照な曲だったけれども、ジミーのペダル・スティール・ギターだけでなく、将来的に試みられていく様々な要素の可能性が示された曲でもあった。

こうしたバンドの成り立ちと音楽的な素養を知っていれば、一九六九年三月の『ローリング・ストーン』誌に掲載されたアルバム・レヴューにどうしてバンドが怒りを覚えたのか、不思議に感じることもないはずだ。うがった見方をすれば、この記事は特にジミーへの嫌がらせとして書かれたとしか思えないものだった。「目下のところ最新型のこのイギリスのバンドの表現は（略）その双子の片割れでもあるジェフ・ベック・グループが三か月前に表現したことと較べて劣ってはいても勝っているわけではなく、ベック・グループの『トゥルース』で聴けた過剰さも（といってもほとんどがその自己耽溺趣味と表現の狭さという意味でだが）このレッド・ツェッペリンのデビュー・アルバムでも充分聴けるものである」と、『ローリング・ストーン』誌は一笑に付してみせたのだった。

そして、ツェッペリンがアメリカのオーディエンスを征服すべくツアーに乗り出すと、評論家と身銭を切って観にくる観客との乖離の度合いはとてつもなく激しいものになった。ファンはずっとこの時を待っていたかのようにバンドを迎え、ライヴに詰めかけてはバンドを称えた。その一方で、音楽ライターたちは、ツェッペリンをクリームのようなまともな大人向けのロック・バンドのできそこなったまがいもので、ロックンロールの偉大さのいいとこどりだけをしたコピーだと片づけた。ロバートの激しいけれど中性的なヴォーカルとその臆面もなく挑発的なステージ・パフォーマンスは、特に強烈な敵意を買った。ヤードバーズと長く働き、ピーター・グラントに引っ張られてツェッペリンのツアー・マネージャーを務めていたリチャード・コールは「あまりにも誹謗中傷に満ちているんで、プレスの記事はロバ

CamScannerでスキャン

ートの目に入らないように心がけてたくらいだよ」と語っている。そうしたプレスでは、ジミーが新しいヴォーカリストを探しているということさえまことしやかに噂されていたのだった。

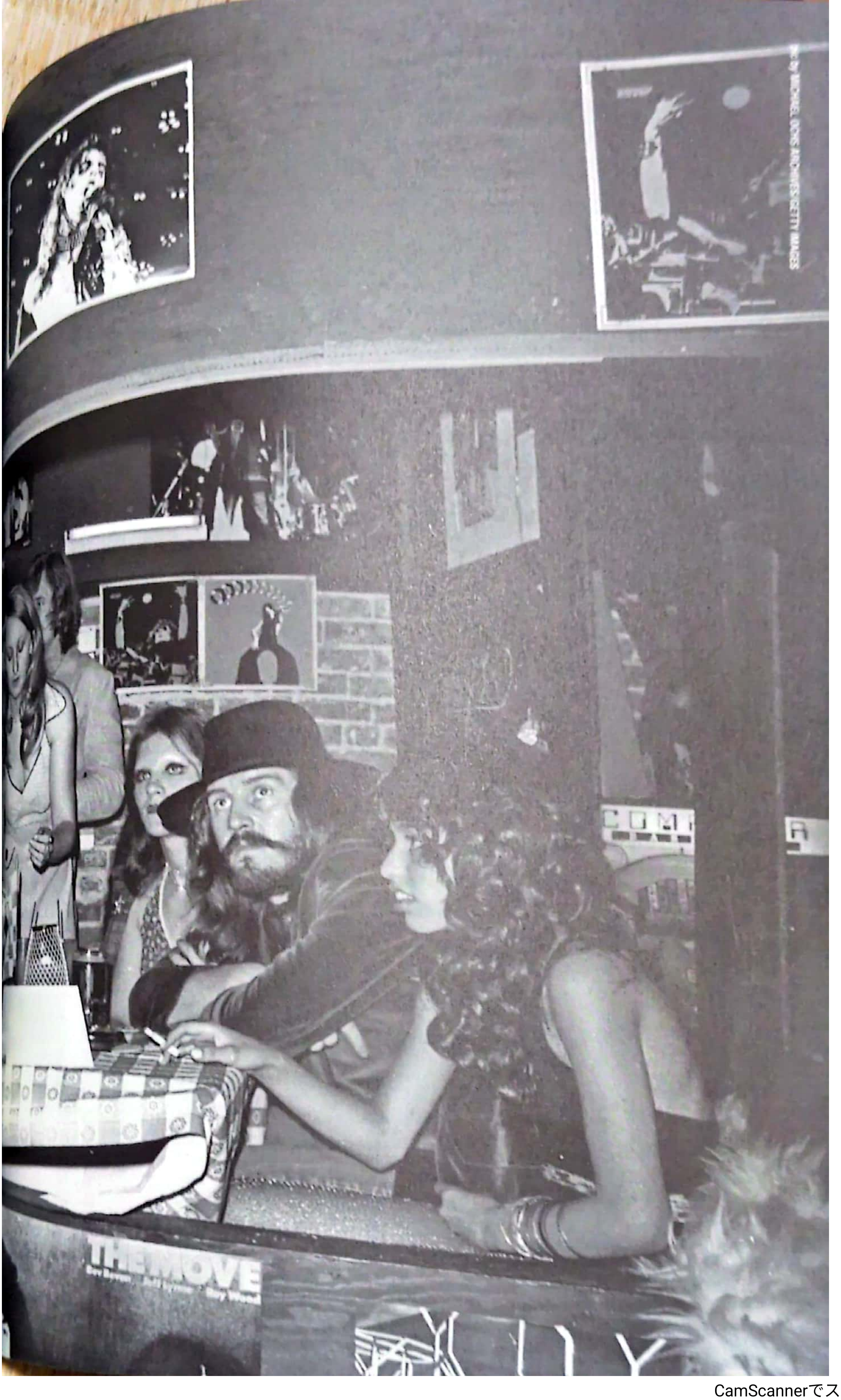
しかし、観客動員数は増える一方で、アルバムも着実にアメリカでのチャートを上っていった。アメリカでは六九年一月にリリースされたこのアルバムは（イギリスでのリリースは同年三月だった）五月にはトップ・テンに入る勢いだった。ある意味では、プレスの攻撃はバンドへの賞賛だったと言えなくもなかった。バンドがあまりの勢いとあまりの自信を持って登場したために、プレスが乗り気にはならないこと、そしてけちくさい不平不満を並べる連中もいることは、当然起き得ることとしてやり過ごされたのだった。一方、アトランティック・レコードはレコードの発売に先駆けてこのバンドが「今日イギリスで活躍している最も注目すべきミュージシャン四人」だと説明し、半ば神に近いこのスーパー・ロッカー集団の成功が破格のものになるだろうと予測する、長々としたプレス・リリースをばらまいたが、これとてバンドへの反感に油を注ぐだけのものだった。

「トラックを聴いたイギリスとアメリカのトップ・ミュージシャンは、このアルバムをクリームやジミ・ヘンドリックスの最高の作品にたとえており、レッド・ツェッペリンがクリームやジミ・ヘンドリックスが達成したようなレヴェルに必ずや達するだろうと言っている[illegible]

——レコード会社というより企業が[illegible]

[illegible]

らさ」とジョン・ポール・ジョーンズは機嫌よく説明した。
「あと、あの頃のアメリカではアンダーグラウンドでFM局がいろいろ現われてた時期だったから、ぼくたちとしてはプレスって実は必要としてなかったんだ。突然、ぼくたちはラジオにとってうってつけなバンドとして注目されたんだよ。ラジオでアルバム丸ごと一枚かけてもらって、その後で紹介してもらって、その後でオーティス・レディングがかかって、それからトルコの音楽とか流れるっていうね。なんかすごくいい時代だったんだね。ピーターは切れ者だから『こういうラジオ局はすべて回って挨拶していこう』って提案して、それを本当にやったんだよ。局によっては、砂漠にアンテナだけ立ってるっていうところもあって、そういうところへ突然訪ねて行ったりしてたんだ。ぼくたちはアンダーグラウンドのラジオの勃興という波を完全に捕まえたんだよ。まあ、タイミングがよかったっていうこともあったし、ついてたんだよな。アメリカではクリームとジェフ・ベックによって煽られた興奮っていうものがあって、いきなり空白が生まれちゃったところにぼくたちが登場したんだよ」



by MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

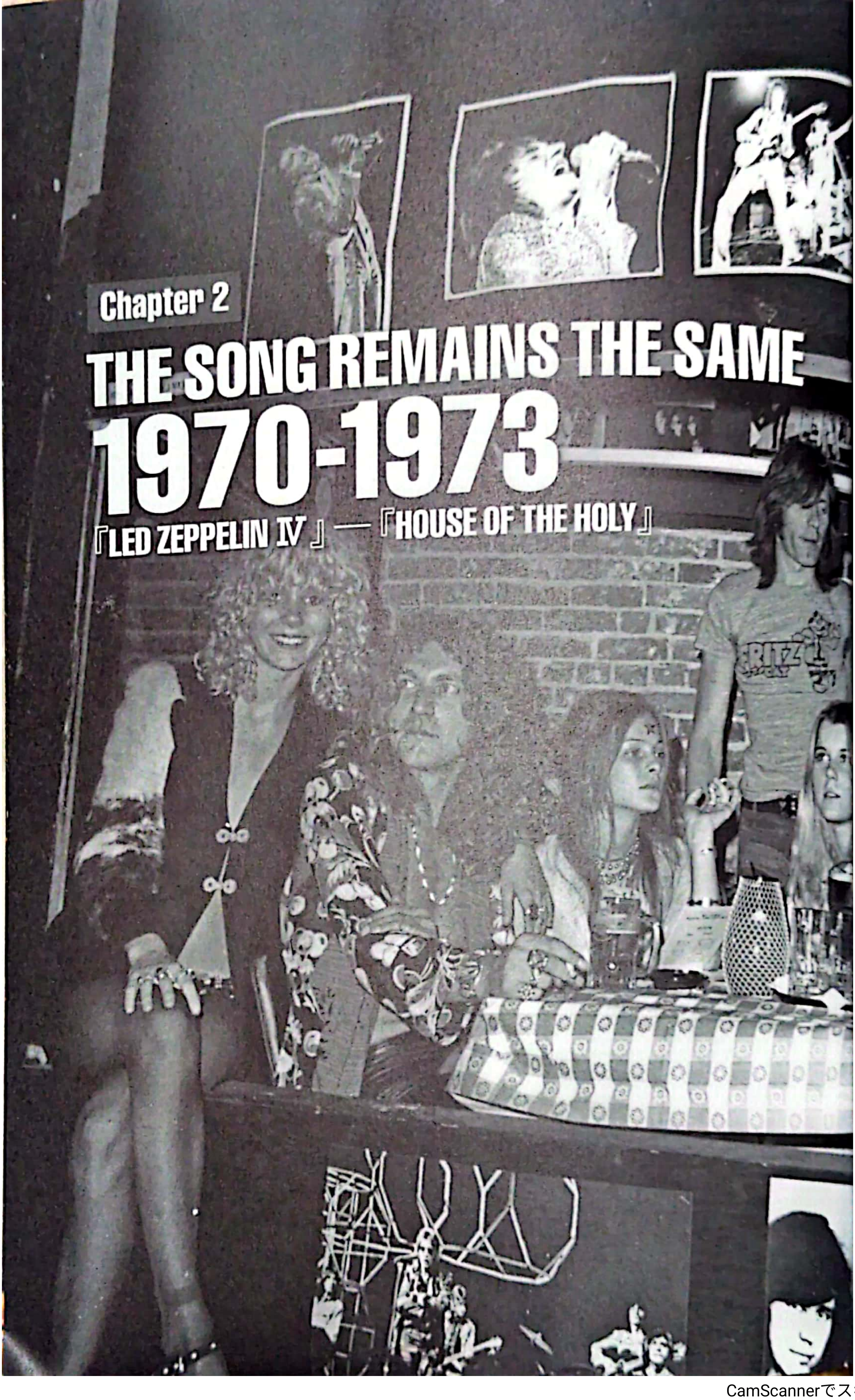
CamScannerでスキャン

Chapter 2

THE SONG REMAINS THE SAME

1970-1973

『LED ZEPPELIN Ⅳ』―『HOUSE OF THE HOLY』



CamScannerでスキャン

Chapter 2

LED ZEPPELIN Ⅲ

レッド・ツェッペリンⅢ

オリジナル・リリース 1970年10月5日

1. IMMIGRANT SONG
   移民の歌
2. FRIENDS
   フレンズ
3. CELEBRATION DAY
   祭典の日
4. SINCE I'VE BEEN LOVING YOU
   貴方を愛しつづけて
5. OUT ON THE TILES
   アウト・オン・ザ・タイルズ
6. GALLOWS POLE
   ギャロウズ・ポウル
7. TANGERINE
   タンジェリン
8. THAT'S THE WAY
   ザッツ・ザ・ウェイ
9. BRON-Y-AUR STOMP
   スノウドニアの小屋
10. HATS OFF TO (ROY) HARPER
    ハッツ・オフ・トゥ・ロイ・ハーパー

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『レッド・ツェッペリンⅢ』

「サード・アルバム発表後に初来日を果たした際、ある業界関係者がジミー・ペイジと話したときに、『今度のアルバムはバッファロー・スプリングフィールドみたいなアルバムですね』と言ったら、非常に喜んでいたという話があります。ジミー・ペイジはバッファロー・スプリングフィールドが大好きで、クロスビー・スティルス・ナッシュ&ヤングも大好きで、言うまでもなくブリティッシュ・フォークの代表的なバンド、ペンタングルは最も好きなバンドの一つだし、ペンタングルのギタリスト、バート・ヤンシュとジョン・レンボーンは彼にとって神のような存在だったわけです。『Ⅲ』はそういった意味で、CSN&Yやバッファロー・スプリングフィールドのような、アコースティック・ギターというのは何なのかというようなことを追求した、新しい自分達のサウンド構築に対してすごく前向きに取り組んだ意欲作だといえます。でも、正直私はこのアルバムが出たときにはすごく失望したんですね。高校生なら普通そうでしょう。当時の私は120%、ハード・ロックのカタルシスのみでツェッペリンを聴いていましたから。ビートルズが『ラバー・ソウル』を発表したときのような衝撃を受けて、私のロックな心は傷つき、悲しくて、立ち直れなくなりましたね。しかし、当然のことながら、今聴き直すと、ものすごいアルバムで、ここでレッド・ツェッペリンというバンドは、自分達のスケールを拡大したんだということが分かるんです。ただし、彼らは実は既にファースト・アルバムにおいてこうした要素は十二分に自分達の音楽の中で表現していたわけで。彼らにしてみれば、自分達のハード・ロック的な要素を奔放に発揮したのがセカンドだったとするならば、アコースティック的な音楽世界を3割くらい出したのがファースト・アルバムで、それをきっちり出したのが今作だったということなんです。だから、ファースト・アルバムを理解するロック・リテラシーをもっていれば、このアルバムを理解できたはずなんだけれども、セカンド・アルバムの成功があまりにも天文学的だったというのがあって、ハード・ロック的な快感原則みたいなものを身に付けてしまったファンがあまりにも多かったことによって、失望感と戸惑いをファンに与えてしまったのも事実だったんです。その結果メディアやファンやいろいろなものに対するバンド内における不信感みたいなものを生んでしまった。ただ、ファースト・アルバムをちゃんと聴けば、本作がその流れの中にきっちり位置付いている、ごくごくツェッペリンらしいアルバムだということは理解できるはずです」

CamScannerでスキャン

ブルース体験をさらに溯ったバンドにとって大転換となった問題作

高見展

Chapter 2
LED ZEPPELIN Ⅲ
1970

この作品はレッド・ツェッペリンの音楽性に大きな転機をもたらした傑作だが、たとえば、前作となったレッド・ツェッペリンの『Ⅱ』は一般に、過酷なツアーの最中に制作された歴史的な名作として語り継がれている作品だ。それに対してこのアルバム『Ⅲ』はそうした事情についてはまるで触れられることがない作品ではあるけれども、実はこの作品のレコーディングもとてつもなく過密なスケジュールのなかで行なわれていたことは変わりない。レコーディングは70年の1月から7月にかけて行なわれたことになっているが、その間、バンドは実はずっとツアーを断続的に敢行していて、北アメリカを2回、イギリス、アイスランドやドイツなどをひっきりなしに巡業していて、ツアーの繁忙さやレコーディングにかけた時間などは前作とほぼ同じといってもおかしくない状況だった。『Ⅰ』で提示されたレッド・ツェッペリンのサウンドと内容をさらに完成度の高い形へと昇華してみせた名盤が『Ⅱ』だったとすると、この『Ⅲ』はツェッペリンというバンドのサウンドをさらに拡大していくという踏み込んだアプローチをみせているので、前作『Ⅱ』とほぼ同じタイトなスケジュールとプレッシャーのもとで制作されたことを考えると、さまざまな新しいアプローチや模索を限られた状況で試みたあまりにも果

敢な作品だといわざるをえない。絶え間ないツアーと、その合間を刻んでいくように行なわれていったソングライティングやレコーディングのセッションはこのバンドを疲弊させるどころか、アドレナリンを過剰に放出させていただけだったのだろうと、そう想像するよりほかないのだ。また、通常であれば『II』ほどの完成度のアルバムを形にしてみせた後に、『III』のようにサウンドをがらっと変えていくのは非常にリスキーであったはずだと思うのだが、それをいとも簡単にやってのけたところがこの時期のツェッペリンの勢いなのだろうし、このバンドを信用できるところなのだ。

また、よくこの作品は『I』や『II』のハード・ロック・サウンドからアコースティックへと転じたと形容されることが多いが、しかし、純粋にアコースティックな作品となっている曲は〝ザッツ・ザ・ウェイ〟〝スノウドニアの小屋〟と〝ハッツ・オフ・トゥ・ロイ・ハーパー〟くらいで、ほかでアコースティック・サウンドをフィーチャーしているように思える曲は基本的にどれもエレクトリックな作品だし、大半は普通にエレクトリックな作品であるにすぎない。それなのになぜアコースティックな作品だという印象が残ってしまうのかというと、それはサウンドへのアプローチに根本的な変更があったからだ。

たとえば、『II』と単純にサウンドとして較べてしまえば、確かにアコースティックなサウンド・アプローチがより色濃く打ち出されたアルバムということにはなる。しかし、それが意味するものはどういうことなのかというと、これまでずっとインスピレーションの源泉としていたブルースへのアプローチをエレクトリックからアコースティックへとずらしてみせたということが最も重要なことなのだ。つまり、エレクトリックかアコースティックかということが重要な問題ではなくて、レッド・ツェッペリンというこのバンド・サウンドの最も大きなインスピレーションとなっているブルース体験へのアプローチそのものをずらして変更してみせたということが、この作品の最も重要な試みとなっているものなのだ。というのも、60年代後半以降、ブルース体験をモダン・ロックとして再解釈していく場合、そこで試みられ

CamScannerでスキャン

ていたことはそのアーティストが受けたブルース体験をどこまでエレクトリック・サウンドとして増幅していけるのかということだったわけで、ヤードバーズ、クリーム、ジェフ・ベック・グループなどが試みたのはすべて「あのブルース体験」を最強のエレクトリック・サウンドとして新しく提示するというアプローチだった。そして、それまでのどんなグループの試みのすべてをも凌駕してみせた驚異的なサウンドを生んでみせた作品が、ツェッペリンの『I』『II』であったということなのだ。

しかし、この世代のロック・ミュージシャンで心からブルースに心酔していたアーティストの多くは実はカントリー・ブルースのいびつなサウンドと表現に衝撃を受けた人たちが多く、そうであれば、ブルースの現代的な再解釈をやっていく場合には、アコースティックなアプローチを試みることは避けられない道筋でもあった。そして、それぞれのブルース体験のアコースティックな表現がどれほどの強度を保っていられるかというのがそのアーティストなり、バンドなりに問われるものであった。実際、エレクトリック・サウンドによる表現の増幅一辺倒を繰り返してきたアプローチをアコースティックな強度へと変換していくことは並大抵の業ではないはずだ。そして、この時期にこの命題に真正面から立ち向かい、答えてみせた作品がいうまでもなく、ローリング・ストーンズの『ベガーズ・バンケット』であり、レッド・ツェッペリンの『III』だったのだ。

そうした意味でこのアルバムのテーマとサウンドを体現する曲だというべきなのが〝祭典の日〟となる。これまでのレッド・ツェッペリンのサウンドと較べるとどこかあまりにも薄っぺらくも感じるこのイントロは、あくまでもカントリー・ブルースのスライド・ギターをツェッペリン独自のエレクトリック・サウンドとしてあらためて打ち出したものなのだ。そして、カントリー・ブルースのあの衝撃をどうやってモダン・ロックとして蘇らせるかというそのテーマと真意はジョン・ボーナムがドラムを叩き始めた瞬間に明らかとなっていく。『永遠の詩（狂熱のライヴ）』のこの曲のライヴ・ヴァージョンは文句なく素晴らしいものだが、このアルバムのヴァージョンの肌合いもまた、とても重要なのだ。

また、この時期からジミー・ペイジとロバート・プラントのイギリスの民族音楽やケルト音楽への傾倒がカントリー・ブルースへのアプローチとごっちゃになった形で顕著になったこともこの作品の大きな特徴であり、重要なところのひとつだ。というのも、イギリス特有な民俗的な響きこそがレッド・ツェッペリン独自の「ブルース」ともなっていくからだ。それは『IV』の〝天国への階段〟や〝限りなき戦い〟、『聖なる館』や『フィジカル・グラフィティ』で確かな形として表現され、プログレともエスニックともつかない、ツェッペリン独自の形容しがたい叙情性として、ツェッペリンのサウンドの大きな魅力のひとつとなっていく。

極端な話、『II』の時点で『プレゼンス』のような音楽的地平は想像の域を遥かに越えた境地だったといってもいいだろう。しかし、それを可能にしたのがこの『III』というアルバムであって、その最も根本にあったのは、このアルバムのサウンドを生み出したこのバンドのあまりにも果敢で自由なブルース解釈だった。そして、その成果のほどを実証する作品となったのが、このアルバムがほぼ完成してから突然、書けてしまったという〝移民の歌〟だった。

① IMMIGRANT SONG

間違いなくこのアルバムの最も重要なナンバー。このアルバムのレコーディングが行なわれていた70年1月から7月にかけてバンドは各地でのツアーにも同時に明け暮れていて、6月にはアイスランドのレイキャビックでの公演を行った。『III』の内容はこの時点ではほぼ出来上がっていたといわれるが、このアイスランド公演の途上で〝移民の歌〟は急遽、書かれた。「ヴァルハラよ、我が到着を待て」といういかにも中世騎士伝説的なフレーズはアイスランドというロケーションに触発されたものだろうし、その後のプログレやハード・ロックで数多くみかけられた『アーサー王物語』や『中世騎士物語』からの引用のハシリともなった作品。サウンド的にはこのアルバムのエッセンスがすべて奔出したといってもいい奇跡のようなトラック。アイスランド公演の6日後のバース・フェスティヴァル公演ではすでにライヴでも演

奏されていた。

②FRIENDS

ハリウッドの青春映画みたいなタイトルとはうらはらに、このアルバムで最も実験的で挑戦的な作品となっている傑作。ひどくいびつなジミーのアコースティック・ギター・リフと、民俗音楽調なロバートの歌と、すべてを圧倒していくジョン・ポール・ジョーンズの短調のストリング・アレンジが錯綜していく問題作。ある意味でブルースを解体して再構築していくというテーゼが初めて歴然と打ち出された曲だといってもいい。この曲は公ではこれまで71年の大阪フェスティバル・ホールでのライヴでしか演奏されたことがない。

③CELEBRATION DAY

このアルバムのメイン・テーマとなる、ブルースの解体と再解釈を前面に試みた果敢なトラック。基本的に〝移民の歌〟を除けば、この曲こそがこれまでのエレクトリック・ブルースへのアプローチからの態度変更を最も明解に表す作品となっている。これを『II』の後に試みるのは相当な冒険だったはずだし、それをものともせずにやったということがこのバンドの破格の度量を物語っている。カントリー・ブルースと70年のロックとを無理矢理アクセスしていく力業の名レコーディングで、この曲がいかに歴史的な傑作かということはライヴ盤『永遠の詩（狂熱のライヴ）』のパフォーマンスでも今一度見事に証明されることになった。

④SINCE I'VE BEEN LOVING YOU

この曲はこれまでのトラックとは逆に『I』や『II』を踏襲して、モダン・ブルースをロックとして形にした名曲。この後、レッド・ツェッペリンはここまで忠実にモダン・ブルースをレコーディングとして演奏することは二度となくなる。しかし、ごまんとあるロック・バンドやブルース・ロック・バンドで、ここまでブルース・フィーリングを見事に形にしてみせたバンドはそうそういない。特にロバート・プラントがヴァースを歌い終えた直後のゆったりとした反復となるジミー・ペイジのギ

CamScannerでスキャン

ター・フレーズは必殺のブルース・ギターといえるだろう。しかも、この感じのフレーズをぼくたちはこれまでの数多くのブリティッシュ・ロックであまりに聴いてきているのではないかという印象も、60年代イギリスのスーパー・セッションマンだったジミーがこの曲で投げかけるひとつの謎なのだ。

⑤OUT ON THE TILES

酒好きだったジョン・ボーナムの、パブに行けりゃあどうにかなるよという意味の"アウト・オン・ザ・タイルズ"という口癖をそのまま曲にしてしまった作品で、意匠と工夫に富んだこの作品のなかでは最もストレートにレッド・ツェッペリンのサウンドを打ち出した曲。ライヴでもあまり取り上げられたことのない曲なのでわりと見過ごされがちだが、このギター・リフとドラムの連動というか呼応の仕方がツェッペリンの定石ともいえるリズムとなっているだけに、とりあえず聴き込んでみてほしいと思う曲のひとつ。

⑥GALLOWS POLE

ニルヴァーナのカート・コバーンに大きな影響を及ぼしたブルース／フォーク・ミュージシャンのレッドベリーも取り上げた作品として有名な曲だが、トラディショナルな楽曲としてはアメリカはおろか、北欧各地でも似たようなモチーフを持った曲が見受けられるという作品。しかし、レッド・ツェッペリンのカヴァー曲にはよくあるように、あくまでもインスピレーションの源泉としてこの曲が使われたというケースで、音楽的には非常にツェッペリン独自な展開と響きを持っている。ジョン・ボーナムがドラムをたたみかけていく後半では特に純然なツェッペリン・サウンドと化していく。

⑦TANGERINE

非常にシンプルな構造を持った曲で、ヴォーカルをフィーチャーした作品なのにジミー・ペイジがひとりだけで書いた珍しい曲。基本的にレッド・ツェッペリン結成以前のヤードバーズ時代からジミーが温めていたといわれている。Aメロではフォーク風なヴォーカルと伴奏を

伴い、日本ではデューク的な響きを持つツェッペリンの厚いサウンドが伴うトラック。歌詞的には遠い少年時代の恋愛を回想するノスタルジックな内容のラヴソングになっている。

⑨THAT'S THE WAY

繊細にアコースティックな展開となった曲で、ジョン・ポール・ジョーンズが特に関わった形跡のないトラック。ツアーの合間にジミー・ペイジとロバート・プラントが息抜きのためにウェールズで借りたブロン・イ・アー（正しくは「ブロン・アー・アウア」）というコテージで書かれた曲で、フォーク調だがペイジの繊細なコード進行を辿り、ロバートのヴォーカルもそれに呼応するようにとても柔らかいメロディを聴かせてくれる。さらに、ジミーの弾くペダル・スティールがカントリーっぽい哀愁のスライド・ギターもそのヴォーカルに呼応しているかのように、大地を感じさせるような力強さがあって、いて、ツェッペリンの全楽曲のうちでも最も生身な美しさを感じさせる音楽のひとつ。

⑩BRON-YR-AUR STOMP

これもジミー・ペイジとロバート・プラントがブロン・イ・アーで書いた曲といわれているが、ザッツ・ザ・ウェイとは対照的な軽快なカントリー・ブルース的な響きと構造を持った曲。みるからに泥臭い曲なので、ジョン・ポール・ジョーンズとジョン・ボーナムの参加も必然だったということなのだろうか。さまざまな形でジョン・ボーナムがこのレコーディングにほどこすパーカッションが実に絶妙な味を誇っていて、それだけでツェッペリン的な音にしてしまう稀有なケミストリーを発揮している。

⑪HATS OFF TO (ROY) HARPER

ジミー・ペイジのスライド・ギターとエフェクターをかけたロバート・プラントのパフォーマンスがずっと続くこの曲はカントリー・ブルースへのオマージュとなった曲で、また、ジミーやバンドの友人でもあったイギリスのフォーク・ミュージシャン、ロイ・ハーパーへのオ

マージュともなった曲。実はこの『III』のレコーディングではこうしたカントリー・ブルース曲のカヴァーも相当数録ったといわれているが、最終的にトラックとして取り上げられることになったのはこの曲だけだった。しかし、このアルバムのインスピレーションとしてどういうものが想定されていたのかということは〝祭典の日〟やこのトラックがおぼろげに輪郭として伝えてくれているし、このアルバム全体のフィーリングからは明らかに伝わってくるものだ。

分岐点

内田亮

2年近く続いたツアー生活から、一旦意識的に身を引いたペイジ&プラントが、ロックンロール・ライフの喧騒から程遠いウェールズの片田舎に佇む、ブロン・イ・アーというコテージで休息を取りながら曲を書き上げたツェッペリンの3枚目。当時ふたりが傾倒していたブリティッシュ・トラッドやアメリカン・フォークのアコースティックな調べを取り入れた曲が目立つこのアルバムは、前2作で確立されたブルース・ベースのリフが荒れ狂うアグレッシヴなハードロックを求めたファンや評論家の賛否両論を呼んだことは有名な話である。しかも、今でも他の作品に比べて軽視されがちなのは否めない（とはいえ、だからこそハード・ロックの幻想に囚われてない昨今のロック・ファンにとって、リフよりメロディ主体の曲が多いこの作品は、もってこいの入門盤だと思うのだが）。しかし、『III』で彼らが開拓したこの新しいサウンドこそ、ツェッペリンをハード・ロックの域を超えた〝スーパー〟な存在としてロック史に刻印することになったのは間違いない。それは、紛れもなくこの作品の延長線上にある〝天国への階段〟を聴けばすぐにわかるだろう。

さらにサウンドと共に大きく飛躍したのがロバート・プラントの存在感。『III』のサウンドの主導権を握っているのは、これまでと同様にペイジなのは違いないのだが、プラントが敬愛するソングライターに捧げられた〝ハッツ・オフ・トゥ・ロイ・ハーパー〟のように、彼のエゴが丸出しになった曲はもとより、たとえば、この後の作品で徐々に顕著となる彼らのミソロジー感覚が垣間見られる〝移民の歌〟のヴァイキングについての歌詞などにも、プラントの民族伝統に対する趣味嗜好が表れていて、それはバンドに新たなる神秘性をもたらした。今思うと、だからこそ『III』はペイジ派が過半数を占めるツェッペリンのファンにいまだに受けが悪いのかもしれない。

CamScannerでスキャン

「第二期・黄金時代」への序章

児島由紀子

前作『II』で名実共に世界最強のハード・ロック・バンド!の王座に就いたツェッペリンが、そんなファンの思惑をあっさりかわすかのように世に放った、70年の3rdアルバム。繊細&緻密なアコースティック性/音創りをかつてないほど強調した本作の作風は、当時ブリティッシュ・フォークやカントリー、CSN&Y等に傾倒していたジミー・ペイジの趣味がダイレクトに反映された結果らしいが、前作のようなHR/HM路線を再び期待していた当時のメタル・ピュアリストには不評だったようだ。しかしツェッペリンが幾多の「HR/HM勢」と一線を画すのはまさにこの点で、こうした自由奔放&多面的な表現志向こそがジャンルを超え、幅広いリスナー層を獲得してきた要因でもあると思う。ジョン・ライドン等の「意外な」ファンが付いていたりするのも、ツェッペリンのこうした側面を高く評価しているからだろう。

とはいえ、冒頭を飾る"移民の歌"を筆頭に、アルバム前半はむしろハード&ヘヴィな曲調が多い。しかし本作のポイントは明らかにアルバム後半の曲群で、これまではあまり表に出なかった英トラッド・フォークへの傾倒("ハッツ・オフ・トゥ・ロイ・ハーパー"なんて曲も収録されている)が、とことん突き詰めた形で続出してくる。特にM6、M9等におけるアレンジ面での意表を突く展開/ツェッペリンならではの「アブストラクトな独自の捻り」を見せ始めている点が興味深い。M7やM8における優美なメロディを強調したサイケデリアも、恐らくこの時期に培われたものだろう。

とにかく今改めて聴き直してみても、この辺の曲群における展開が、次作の『IV』で大きく開花した感覚であり、彼らの代表作"天国への階段"へ発展していったのではないか?と思える「隠しヒント」が随所に散りばめられているのも本作の聴きどころの一つ。しかしツェッペリンの音世界ってつくづく深い。

CamScannerでスキャン

Chapter 2

LED ZEPPELIN Ⅳ

レッド・ツェッペリンⅣ

オリジナル・リリース 1971年11月8日

1. **BLACK DOG**
   ブラック・ドッグ
2. **ROCK AND ROLL**
   ロックン・ロール
3. **THE BATTLE OF EVERMORE**
   限りなき戦い
4. **STAIRWAY TO HEAVEN**
   天国への階段
5. **MISTY MOUNTAIN HOP**
   ミスティ・マウンテン・ホップ
6. **FOUR STICKS**
   フォア・スティックス
7. **GOING TO CALIFORNIA**
   カリフォルニア
8. **WHEN THE LEVEE BREAKS**
   レヴィー・ブレイクス

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『レッド・ツェッペリンⅣ』

「何度も言っていますが、この4枚目はすごく中途半端な作品だと言うこともできる作品で。要するに、前期ツェッペリンと後期ツェッペリンのちょうど中間に位置していて、どちらの要素もこのアルバムのなかには含まれている。過去の自分たちの音楽性をどう位置づけて、どう変わっていくのか、その分岐点であり、両方の要素が出ているアルバムなんですよね。一般的には『名作』とされるけれども、逆に言えば、なぜこの作品ばかりが名作と言われるのか、説明してもらいたいくらいだったりします。もちろんツェッペリンのアルバムはすべて傑作だと思うし、そういう意味では怪物のようなロック・バンドではあるけれども、突出してこれだけがいいとは言えないと思うんですよね。僕のなかでの最高傑作は『プレゼンス』だと常に言ってきましたけれども、それをジミー・ペイジに言ったら、彼も喜んでましたからね。

言うまでもなく〝天国への階段〟が収録されているアルバムなのですが、実は2007年の再結成ライヴで演奏されたときも、あの1曲だけが完全に浮いていて、非常に特殊な曲なんだなと改めて感じました。前期にも後期にも属していない、非常に不思議な場所に立っている曲なんです。それは一体どういうことなのか、つまりツェッペリンの前期と後期で何が違うのかというと、要するに曲作りが抜本的に変わったんだと思うんです。どこが変わったかというと、歌メロをロバート・プラントが作るか作らないか、あるいはジミー・ペイジが歌メロをどうでもいいと思い始めたか思い始めなかったかという点で、前期と後期は違っていて。初期はジミー・ペイジも歌メロにちゃんと配慮していたし、譜割りまで考えていたと思います。それが、このアルバムでそういう曲とそうじゃない曲がちょうど分かれ始めた。ジミー・ペイジは〝ハートブレイカー〟にも歌メロの部分を考えていたはずだし、〝天国への階段〟も歌メロありきの曲で。あの歌メロはペイジとプラントどっちが作っているのかは分からないけれども、仮にロバート・プラントに歌メロを作らせていたとしても、ジミー・ペイジの中にも同じような歌メロが流れていたんじゃないかと思う。でも、この作品以降は、レッド・ツェッペリンのアンサンブルがどんどん歌に依存しないものになっていくんですね。そうしたなかで、レッド・ツェッペリンの歌メロを作っていく作業はロバート・プラントにしかできないし、そういう意味ではものすごく天才的で素晴らしいとは思うけれども、でも作業としてはすごくつまらなかったと思う。評価もされるんだけど、彼の中に達成感が全然ないというような日々がここから始まるわけですけれども、そのちょうど中間点として、このアルバムはあるんです」

CamScannerでスキャン

無題の抵抗

伊藤政則

Chapter 2
LED ZEPPELIN Ⅳ
1971

過去3枚のアルバムで表現してきた多様性と、バンド本来のアグレッシヴなパワーを重層的に織り込みながら、モダンな整合性でまとめ上げたこのアルバムは、まるで一枚の絵画のような存在感を示している。不朽の名曲〝天国への階段〟を収録したアルバムとして、レッド・ツェッペリンのカタログの中でも最も人気のある作品だが、この名曲が主張する繊細さとダイナミズムの共存と調和は、本作に収録されている他の楽曲にも貫かれている。また、全8曲が生命を持つ大河の如く流れていくアルバムの構成は、ギターの遊びで始まり、ギターの余韻でしめくくられる見事な演出によって、永遠に続く輪廻の精神性をも想起させていく。

前作同様、ウェールズのコテージ、ブロン・イ・アーでアーサー王伝説の空気を吸いながらソングライティングを開始したジミーとロバートは、初めて一ヶ所に落ち着いてじっくりとレコーディングする戦略を練り始めていた。そして、3枚目の時と同じようにヘッドリー・グランジの邸宅にこもり、今度はローリング・ストーンズのモバイル・スタジオを持ち込んで、素晴らしい環境の中でアルバム制作を開始する。この3階建ての家はヴィクトリア時代には救貧院として使われていたらしい。以前、ここでリハーサルを行なったフリートウッド・マッ

CamScannerでスキャン

クが、レッド・ツェッペリンに紹介したという。

ジョンのドラムは建物のフロントホール、ミンストラル・ギャラリーにセットされた。そして、エンジニアのアンディ・ジョーンズのふとした思い付きから、吹き抜けの階段からドラムの音を拾う1対のマイクを吊したことで、その後のドラム・サウンドのあり方を大きく変える、革新的な音が誕生した。

常に実験を怠ることがなかったレッド・ツェッペリンだったが、ソングライティングの基本は依然としてジャム・セッションが主軸となり、そのジャムから〝ブラック・ドッグ〟や〝ロックン・ロール〟が生まれている。幸運だったのはモバイル・スタジオを持って来たことだ。湧き上がるアイディアが新鮮なうちに録音可能な環境が、今まで以上にスポンタニアスな瞬間を逃すことなく記録されていった。後に〝フォア・スティックス〟と呼ばれることになる曲の変拍子に悩まされ、完全に煮詰っていたドラマーのジョンが、突然、叩き始めたリトル・リチャードの〝グッド・ゴリー・ミス・モリー〟が、追いかけてジャムに持ち込んだメンバーによって〝ロックンロール〟に変貌していく瞬間も、すぐさまレコーディングされている。しかし、〝幻惑されて〟と同じように色々な要素が凝縮された〝天国への階段〟は、本格的なレコーディング設備が整ったスタジオで録る必要性を感じ取り、ロンドンのアイランド・スタジオで収録されることになった。

このアルバムは当初の発売予定から遅れて1970年11月にリリースされている。アンディ・ジョーンズの提案でロサンゼルスでミックスされたサウンドが、スタジオのスピーカーの問題もあり、その仕上りに納得できなかったジミーは、新しいエンジニアと共に再度ミックスに挑戦した。一方ではアルバムのアートワークを巡る、バンドとレコード会社の攻防が勃発する。依然として続くプレスからの攻撃にうんざりしていたバンドは、音楽こそが総てを語るという理念を前面に押し出し、ジャケットにはバンド名もタイトルも入れず、一切の文字を排除するデザインを主張した。レコード会社はこの前代未聞の提案に激しく抵抗したが、バンド側が妥協することはなかった。さらに、不思議なシンボルが描かれていた

CamScannerでスキャン

ことでも様々な憶測が飛びかった。最初、一つのシンボルを考えていたジミーは、4枚目のアルバム、4人のメンバーということから、メンバーそれぞれが一つずつシンボルを選び、それをインナー・スリーヴにプリントした。リズム・セクションの二人はルーン文字から選び、ロバートはムー文明の聖なるしるしをジェイムズ・チャーチワードが書いた『失われたムー大陸』から引用した。そして、ジミーのシンボルは彼自身が作ったものとされているが、その謎は残されたままである。

ジミーとロバートがレディングの骨董屋で見つけた老人が描かれた古い絵と、イヴ・ヒルのビルの対比が印象的なアートワークは、新旧の様式の対比の象徴であり、そこには自然との融和の大切さと、盲目的に新しい価値観に追随することの危険性が盛り込まれている。一方、ジャケットの内側にはタロットの9番目、隠者が描かれている。ノーベル賞詩人にしてオカルティストだったイエーツと出合ったパメラ・コールマン・スミスは、彼の勧誘で魔術結社「ゴールデン・ドーン」に入会し、その結社のアーサー・エドワード・ウェイトの依頼でタロットを制作した。その彼女のデザインがここでモチーフとして使用されている。この結社にはジミーが深く傾倒していたあのアレイスター・クロウリーも所属している。レッド・ツェッペリンを語る時について回る神秘主義との関わり合いは、この4枚目でより具体的な形となって表出した。しかし、ジミーのアートに関する感性の切れ味も鋭さを増し、例えば〝天国への階段〟の歌詞が描かれたインナー・スリーヴのフォントは、アート・クラフト誌から自らが選んでいる。このフォントの伝えるイメージが、〝天国への階段〟の、そして、このアルバムの神秘性をより際立たせることになった。

今までで最も長い時間を費やして制作されたこのアルバムには、上昇気流に乗るバンドの勢いと、溢れ出るアイディアを次々に具現化していったミュージシャンとしての円熟度が、絶妙な形で封じ込められている。その圧倒的なパワーは、すでに孤高性に満ちていたとも言える。全米チャートで1位を獲得するには至らなかったが、このアルバムの真なる価値は、そういった尺度では理解不能の次元にあった。

CamScannerでスキャン

①**BLACK DOG**

新たな伝説は必ずオープニング・トラックが導火線となった。変則的なリズムが迷路の如く広がるリフは、ジョン・ポール・ジョーンズが捻り出したものだ。一説によるとジョンはマディ・ウォーターズの『エレクトリック・マン』を聴いていて、このリフのアイディアを思いついたらしい。ジミーとジョンのコール&レスポンスのジャムで徐々に曲の骨組みが見え始め、ボーナムは切り込むように、その変拍子のジャムに加わった。曲のタイトルはレコーディングしていたヘッドリー・クランジに現れた黒いラブラドール・レトリバーから取られている。破裂しそうなジミーのギターのサウンドは、ラインでダイレクトに録られたものを重ねている。

②**ROCK AND ROLL**

“フォア・スティックス”のレコーディング中に完全に煮詰まってしまったジョン・ボーナムは、突然、リトル・リチャーズの“グッド・ゴリー・ミス・モリー”を叩き始め、そこにジャムが加わっていった。“ブラック・ドッグ”同様にジャムはマジックを生み出した。15秒程度だったジョンのドラムの合図は、メンバーに大いなるイマジネイションを与え、この曲が完成する。本作からの第2弾シングルにしてライヴでの定番曲となった。この曲でジャズ風ピアノをプレイしているのはイアン・スチュワート。

③**THE BATTLE OF EVERMORE**

ある夜、初めてマンドリンを手にしたジミーは、ジョン所有のこの楽器でコードを発見する。牧歌的で、トラディショナル・フォークの要素を持った曲に、ロバートはレコーディングの直前まで読んでいた「スコットランド戦争」の本にヒントを得た歌詞を綴った。イングランドとスコットランド間の独立戦争が題材となった歌詞は、神話風の戦記を寸劇で表現したものだった。そして、この曲の特性を最大限に活かすためにフェアポート・コンベンションのサンディ・デニーをゲストに迎え、共演が実現する。サンディは武器を捨てるように促す街の女性という役柄だった。幻想の中に英国の中世期が浮かび

CamScannerでスキャン

上がる曲だ。

④STAIRWAY TO HEAVEN

クラシック・ロックの最高峰に位置する曲。曲冒頭のアルペジオはウェールズでのソングライティングで浮かんだものらしいが、1970年4月頃、ジミーは既にこの曲の構想らしきものを漏らしている。様々な要素を英国的な繊細さで重層的に組み合わせた劇的なこの曲は、ケルト神秘主義に傾倒していたロバートの土着的精神性が映し出された幻想的な歌詞と見事に調和した。レコーディングしながらメンバーは「特別な曲になる」と確信していたという。ジョン・ポール・ジョーンズのリコーダー、そして、クレッシェンドで炸裂するジミーの圧倒的なギター・プレイと、総てがマジックとなって昇華していく。

⑤MISTY MOUNTAIN HOP

彼らはレコーディング前の楽曲をライヴでプレイしながら、その曲を完成の域まで運び込んでいくことがあった。例えばこの曲は既にアメリカ公演で披露されていたが、レコーディング直前に完璧なアレンジに仕上げられている。ジョン・ポール・ジョーンズの軽快なキーボードで幕が開くこの曲は、後に〝トランプルド・アンダー・フット〟で可能性を広げる、そのプロローグ的な役割を担ったものとも解釈できる。モダンなフィーリングを取り込みながら、歌詞はドラッグとの関わり合いを想起させるなど、不思議な協調性を感じさせる曲だ。

⑥FOUR STICKS

本作に収録されている楽曲は変拍子が多い。とりわけこの曲はジョン・ボーナムを苦しめた。この曲のリハーサルを中断してジョンが叩き始めたドラムから生まれたのが〝ロックン・ロール〟。どこからでも名曲を生み出すことが出来た、当時のバンドの底力を感じさせる。4本のスティックを絶妙に駆使してプレイしたジョンの規格はずれの才能は、彼の馬力ばかりに目がいきがちな我々を諌めるように、ここではそのシャープさを見せつけていく。複雑なリズムにグルーヴがへばりついていく

CamScannerでスキャン

ような重量感と、鍛え上げられた戦闘的で統制の取れたプレイが、この曲を特別なものにしている。ジョン・ポール・ジョーンズのムーグ・シンセサイザーも効果的だ。

⑦GOING TO CALIFORNIA

ウェールズの自然に包まれた中でこの曲は誕生した。ジョニ・ミッチェルに捧げられた曲で、彼女のアルバム『ブルー』に触発されたらしい。ジミーが夜更けにギターを弾きながら完成させたこの曲には、ジョンの美しいマンドリンがフィーチャーされている。北米ツアーの日々、とりわけ、彼らが大好きだったカリフォルニアの雰囲気やロサンゼルスで出会った友人、ガールフレンドへの思いを、神話的な切り口の表現を加えながら歌詞にしている。3枚目のアコースティック曲をさらにモダンに、そして、オーガニックに発展させた曲で、ライヴではアコースティック・セットに組み込まれる曲でもあった。

⑧WHEN THE LEVEE BREAKS

デルタ・ブルーズにレッド・ツェッペリンらしい解釈を加えて再構築した曲。メンフィス・ミニーの古い曲をカンサス・ジョー・マッコイがプレイしていたものを取り上げている。この曲で重要なのはジョンの強力なドラムの音だ。ヘッドリー・グランジの3階建ての家のフロントホール（玄関）にドラムをセットし、吹き抜けの階段部分から1対のマイクを吊るして録音したもの。このドラムが楽曲の背骨となり、スワンプ風のグルーヴを支えている。最終的なミックスの時に減速させて不気味な重量感をさらに際立たせたという。ヴォーカルの位相をいじり、サウンドも微妙に変化させるという、実験的な手法も試されている。

CamScannerでスキャン

華麗なる逆転劇

天辰保文

いきなりクリーンアップを任された期待の新人スラッガーが、ひとつの失敗から評価を下げ、責められはじめたところで、それを覆すサヨナラ満塁ホームランを放ってみせたかのような、喩えて言えば、これはそういうアルバムだった。なにしろ、前作『レッド・ツェッペリンⅢ』では、フォークに接近して軟弱だの、曖昧だのと気の毒なくらいに不評を買った。35年以上経ってロバート・プラントがアリソン・クラウスとの共演でグラミーを受賞したときは、意趣返しのようなものでさぞかし楽しかったのではないかと思えたくらいだった。

そんな前作に比べてこのアルバムの評判は圧倒的で、彼らの作品の中でも最も売れたと認識されているアルバムだ。確かに、〝ブラック・ドッグ〟、〝ロックン・ロール〟と幕開けからして申し分のないというか、掛け値なしのロックを聴かせる。しかも、サンディ・デニーを迎えていたり、ジョニ・ミッチェルへの憧れを歌っていたりと、前作での試みを無にしないで推し進める勇気もあった。だからこそそこに、ハード・ロックやヘヴィ・メタルに縛られない、初めてみる大きな風景が運ばれてきたのである。

グループ名どころか、タイトルを含めて一切の活字情報がジャケットにはない。内袋を引っ張り出しても、収録曲目と〝天国への階段〟の歌詞が記されているだけで、メンバーの名前すら見あたらない。それに変わる不思議な記号があるだけだ。音楽以外の情報を全て排除した匿名性、それほど覚悟のアルバムだったということになる。実際、彼らの全てが集約されたと言われる〝天国への階段〟の出来映えといい、見事な世界が描き出された。ちなみに、メンフィス・ミニーのオリジナルに手を加えた〝レヴィー・ブレイクス〟は、ミシシッピー川を襲った大洪水について歌った曲で、ランディ・ニューマンも、同じ題材で〝ルイジアナ1927〟という名曲を残している。

CamScannerでスキャン

どこにも文字のないという型破りなジャケット。新たな挑戦への始まり

大貫憲章

非常に遊び心のあるというか、凝ったアートワーク／デザインのジャケットとそれに呼応するような10曲という彼らにしては比較的数の多い楽曲の多彩さに心躍らされた3枚目に続いてリリースされたのが、このシンプルというのか、素っ気ないというのか、崩れかけた壁に、これまたボロボロの額縁に入れられた、大きな薪のような木の束を背負った老人の絵画が掛けられた、何とも寒々しい印象のジャケットの作品だった。そして、さらに驚いたのは、ジャケのどこにも何の文字もない、ということ。つまりノー・インフォメーションなのだ。今であれば、こういう手法も珍しくないが、71年という時代を考えると、これはまさに型破り、掟破りなやり方であり、メーカーがこれをよく許可したものだと感心する。

彼らをよく知るファンであれば、これが彼らからの「無言のメッセージ」だと受け取るだろうし、同時に、彼らの自信の現れ、自負のなせる業とも考えるはずだ。タイトルもないんだから、初めはどう呼んだらいいのか悩んだ。4枚目なので普通に「フォー」なのかとも思ったが、じきに「フォー・シンボルズ」という呼び方が定着した。何故かといえば、中袋に4つの不思議なシンボルというかアイコンのようなものが印刷されており、それがメンバーひとりひとりを示すものだということが分かったからだ。

何という思わせぶりなアプローチなのか。しかも、見開きのジャケットの内側に描かれていたのは、断崖とその上にいるランプをかざす賢者のようなフードにローブ姿の男。彼らの黒魔術信仰については一部で噂になっていたが、この作品には、明らかに今までになかった明確なフィロソフィーが発現していると誰しも実感したはず。その証明が、彼らの代名詞とも言える名曲〝天国への階段〟であることは言うまでもない。本作を境に彼らの音楽は人智を超えたさらなる高みへと向かう。

CamScannerでスキャン

Chapter 2

HOUSES OF THE HOLY
聖なる館

オリジナル・リリース 1973年3月26日

1. THE SONG REMAINS THE SAME
永遠の詩
2. THE RAIN SONG
レイン・ソング
3. OVER THE HILLS AND FAR AWAY
丘のむこうに
4. THE CRUNGE
クランジ
5. DANCING DAYS
ダンシング・デイズ
6. D'YER MAK'ER
ディジャ・メイク・ハー
7. NO QUARTER
ノー・クォーター
8. THE OCEAN
オーシャン

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『聖なる館』

「この作品が、後期レッド・ツェッペリンの音楽スタイルが完成されて本格的にスタートしていくアルバムです。ここでツェッペリンは明らかに違うバンドになってしまう、音の作り方も曲の作り方もすべてが。それはどういうことかというと、曲の作り方から歌メロのやり方から、バンドの向かう方向性が全部変わってしまったということなんです。

　ヴァラエティに富んだアルバムということがよく言われるわけだけれども、音楽の構造というか、曲作りの構造、楽曲の構造が変化したというのが一番重要なことで、そこではもはやレゲエをやろうがファンクをやろうが関係ないんです。むしろレゲエをやっていても、ファンクをやっていても、レッド・ツェッペリン以外の何者でもないというところが後期レッド・ツェッペリンの素晴らしいところです。それこそたとえ鬼太鼓をやったとしてもレッド・ツェッペリンはレッド・ツェッペリンのものにしていたと思うし、必然的にそうなったはずだと思うんです。要するに、そういうところまでツェッペリンは来たわけですよね。この『聖なる館』において、ツェッペリンは誰も到達しえない孤高の領域へと到達したと思います。だからレゲエっぽいとかファンクっぽいとか、そんなことはどうでもいいんです。ツェッペリン自身がまったく違う構造の音楽的スタイルを持った——それこそ、大幅なギター・ソロがあるとかいうものではなく、ベースとドラムとギターだけのアンサンブルとグルーヴとリフのみによって、非常に独自の世界を構築して、そしてそのものすごい土台の上に、まるで楽器のように歌がのっているという、後にも先にもツェッペリン以外、誰もやりえなかったことを成し遂げているんです。それはある意味、非常に前衛的なスタイルでもあったわけですよね。だから、前衛と言いながら全然前衛ではないインディ・バンドをありがたがっているようなインディ信者には理解しえない、『ローリング・ストーン』誌とかには分からないほどへの高みへと、ツェッペリンはここで立ったわけです」

CamScannerでスキャン

サウンドデザインの完成形

大鷹俊一

Chapter 2
HOUSES OF THE HOLY
1973

ツェッペリンを初期、後期とわけるとすれば、その境に超然とそびえ立つ傑作がこの通算5枚目にして、初めてタイトルが与えられたアルバムだ。

前作の『IV（フォー・シンボルズ）』によって同時代バンドの頂点に立ったツェッペリンに重くのしかかったのは、前作を上回る作品を、というプレッシャーだった。（商業的であれ作品的にであれ）成功すればするほど、次作への期待は高まり、それが逆に多くの有能なアーティストやバンドたちを押しつぶしていったことをポピュラー・ミュージックの歴史は残酷なほど教えてくれる。

しかし、そうしたものをすべて跳ね返し、みごとに応えたのがこれだ。

トータル約30時間で録ってしまったというデビュー盤から始まり、前作までタイトなスケジュールがびっしりと組まれたツアーの合間を縫うようにしてレコーディングを行っていたが、どれも大ヒットを続けてきたせいで余裕も出来、ここらからじっくりと腰を落ち着け（とはいえ、それまでのスケジュールに比べたらというだけの話で、今日の音楽界的な常識からするととても考えられないほどタイトなわけだが）レコーディングに立ち向かうようになっている。その結果として後期への流れを感じさせる要素も増え、バラエティに富んだ内容となった。

レコーディングは、72年春にセカンド・アルバムで実績を上げていた名手エディ・クレイマーをエンジニアに起用して基本的にはロンドンのオリンピック・スタジオで行われ、その後全米ツアー中の合間を縫う形でジミ・ヘンドリックスがニューヨーク、マンハッタンに作ったエレクトリック・レディ・スタジオで追加録音、ミックスを進めていった。

前作までの成功でレコード会社に対する発言力の高まりという裏付けもあったし、個々人のクリエイティヴィティの深化もあり、あからさまなシングル・ヒット狙いのようなナンバーは影を潜め、器楽的によりプログレッシヴな色合いの強いナンバーが増えているのが最大の特徴だ。またこれまでのヒットでグループの人気はすでに同時代バンドとしてはトップにまで上り詰めていたが、それでもハード・ロックに対する偏見も主に音楽マスコミを中心に根強くあって不当に低い評価や非難に出会うこともしばしばで、そんな評価を横目で睨んでの新作でもあった。

この時期のツェッペリンは、今の大物バンドたちの制作スタンスからはとても考えられないがライヴやツアーの中で未発表の新曲を演奏することで練り上げ、完成度を高めていくことを当たり前のように行っていた。それほどバンドの創作にとってライヴの持っている意味も重要であったのだろう。

実際、このアルバムも72年の4月にバークシャーにあるミック・ジャガーの別荘に集まり本格的な曲作りが開始されレコーディングへと進んだわけだが、オランダ、ベルギーでウォームアップを行ったあと6月からは通算8回目となるアメリカ・ツアーが約ひと月にわたって繰り広げられ、ツアーの後半にはもちろん未発表であった〝クランジ〟が〝幻惑されて〟の中に挟み込まれたのを始め〝ダンシング・デイズ〟や〝丘のむこうに〟が演奏される。さらに10月から行われた2回目の日本ツアー、11月末からの全英ツアーでは〝レイン・ソング〟や〝永遠の詩〟〝オーシャン〟までをもガンガンと演奏しているのだ。

それはまるで組み立て、肉付けの終わった機体をさらに強靭なものとするために鍛え上げるツェッペリンなら

ではの作業にも見える。まだまだ今日のようなスケールでワールド・ツアーを行う例は少なく、ごく一部のトップ・バンド以外は限られた地域の単発的なツアー・ライヴが普通だった時代に、ライヴ・バンドとして持つ説得力こそが曲の魅力を膨らませ発展させると考えた結果なのだろう。

まさに伝説となっている71年の日本初来日公演でも示されたように、むき出しの肉体感と研ぎ澄まされた4人のアンサンブルによるライヴ・ワールドはレコードだけの世界とは違うものをファンに与えていったし、そこにこそツェッペリンというバンドのすごさがあったわけだ。03年のCDやDVDで出た『伝説のライヴ―HOW THE WEST WAS WON―』や『レッド・ツェッペリンDVD』によって、改めてその全盛時のライヴの凄まじさをリアルタイムで体験した人間でさえ痛感させられたし、いまだに新たな発見がある。そんなライヴ・バンドとしての熱狂的な世界を究極的に確立した彼らがより音楽的に構成力を完成させていくのが『Ⅳ』であり、この『聖なる館』だ。

このときのレコーディング・セッションでも試みられライヴで演奏されたりしたものの結局、完成させることは出来ず、次の『フィジカル・グラフィティ』で発表されるタイトル・ソング〝聖なる館〟は、天使を肩に乗せ金の剣を持った霊的な超人の姿を描くもので、そこから広がっていくドラマを作り上げようとしたのだった。本作ではこのタイトル・ナンバーが欠けたためにコンセプチュアル色はやや薄れているが、それを補うのがヒプノシスによるジャケット・デザインなどのアートワークだ。

北アイルランドのコーズウェイで撮影されたジャケットのアイデアはアーサー・C・クラークのSF小説『幼年期の終り』から得たもので、地球に生き残った子供たちが世界中から集まり一つに固まり、魂の火柱となって地球を後にするというイメージを具現化したと言っている。実の姉弟によるヌードは幼児性愛を連想させると、とくにアメリカの宗教色の強い地域では問題視され（姉の方は沢渡朔の写真集『少女アリス』でもヌードになっている）、その裸を隠す効果もあって、オリジナル・アナログ盤にはタイトルが印刷されたオビが巻かれていた。

CamScannerでスキャン

ヒプノシスはこの後の『プレゼンス』でも非常に黙示的なデザインを提供して、その音楽世界を膨らませるのに貢献するわけだが、その原点ともいうべきコラボレイションが行われたのがこの『聖なる館』だった。

このことに象徴されるようにこれまでと同様ライヴの場を重要視しつつも、より構成的かつコンセプチュアルでプログレッシヴ世界へと拡大していく姿勢も明確になり、寓話的な世界を豊かに創り上げていく姿をくっきりと記したアルバムがこれだ。ここで彼らの歴史は一つの完成形を示されたと言える。またフィルム『レッド・ツェッペリン 狂熱のライヴ』を撮ろうと決断したのも、その確信が持てたからなのだろう。

①THE SONG REMAINS THE SAME

ゾクゾクするシャープなイントロが強烈に耳に突き刺さってくるオープニング・トラックは後期ツェッペリンのステージにおいて重要なナンバーとなった。これこそペイジと言いたいリフの連続、それに呼応するプラントのヴォーカルがやや抑制気味に感じられるが、それが逆にスケール感を醸し出してもいる。ややモタつき気味に強引なテンポ感でもって突き進むペイジだが、それを包み込むようなジョーンズのベースとのバランスは良く、中盤から絡み合って上昇していくところに襲いかかるプラントのヴォーカルのカッコイイことといったらない。後半のペイジのソロから狂騒的な空気が強まり、一気に異空間へと展開していくあたりは今もどんなメタル・バンドをしても作り得ない冷厳さに満ちている。

②THE RAIN SONG

前からつながるようにしながら曲調は一転。アクースティック・ギターの拡がりを活かした冒頭からジョーンズの操るメロトロン、意外なほど繊細で巧みなブラシワークを聞かせるボーナムのドラムス、地味ながら細かい表情を描写し、後半にはみごとにドラマチックな変化を繰り返していくヴォーカルなど、どれも彼らの成長と深化を示すようなナンバーだ。これまでにもアクースティックなナンバーは彼らにとっても重要なポイントを持っていたが、それまでのブリティッシュ・トラッド的な要

CamScannerでスキャン

素を下敷きにしたものとは違ったこのグループならではのミクスチャー感覚が溢れたものとなっており、このアルバムを象徴する曲の一つ。

③OVER THE HILLS AND FAR AWAY

これも前の調子を受けアクースティック・ギターが冒頭をリードしていき、丁寧に歌い込んでいくプラントのヴォーカルとのデュエットがきわめて印象的。一転して激しい曲調になっていく展開はこれまでのツェッペリン節であり、そこをわかっているからこそアルバムからのファースト・シングルとなり、全米51位まで上昇した（カップリングは⑤）。ヘヴィなドラムスを先頭にドラマチックなヴォーカルが広がる後半の流れは彼らならではだが、静寂を連れてくるような最後は余韻は残るもののこの時期の彼らならもうひと展開あっても良さそうな気もする。シングルを意識したのかもしれない。グループの最後までステージではよく演奏されたナンバーでもある。

④THE CRUNGE

ここまでがアナログA面で、この曲で雰囲気が一変する。後期ツェッペリンがときおり手がけたメタル・ファンクとでもいうべきもので、ジェイムス・ブラウンのオマージュと言いたくなるプラントのヴォーカル、それをサポートするバックの演奏が何度聞いても飽きない。ドタバタとしながらも、逆に言えば黒人プレイヤーでは決して叩くことのできないであろうボーナム流ファンク・ビートの愛らしい響き、そこに乗っていく〈ファンクマスター〉バーニー・ウォーレルにも通じるジョーンズのシンセやペイジの鋭いカッティングなど、どれも黒人的な意味とは違うツェッペリンならではのクールな響きが漂う。今の時代に聞くと不思議なほど新鮮に響くところが面白い。

⑤DANCING DAYS

いかにもペイジ好みの捻れたフレージング、リフに導かれて始まるナンバーはツェッペリンにしか作れなかった多彩な要素を含んだメタル・ナンバー。今となればわ

CamScannerでスキャン

かるが、どことなく中近東的な匂いのするメロディやリズムの組み立て、ギターのフレーズなどは当時としてはかなり異質であったし、このグループならではのテイストが強く漂っている。複雑でバラエティに富んだ音楽性を力尽くで収斂させていくのがボーナムの力技とも言うべきヘヴィなドラミングで、緊張感を緩めることなくきっちりと一つの形に収めていくところが隠れた聞き所。近年もしばしばファンを驚かすペイジやプラントの興味の拡がりがすでにこうしたナンバーにも隠れている。

⑥D'YER MAK'ER

本アルバム中もっとも遊び心に溢れたナンバー。レゲエ・ビートにオールデイズ風な歌詞をのっけ、プラントならではの伸びやかでセクシーな歌声で聴かせる。聞きようによってはマーク・ボラン（T・レックス）を連想したりもするのが面白いし、ペイジのギターもオールディーズっぽい響きで応えていったりして芸は細かい。こうしたオールディーズ風なアレンジは彼らも大好きなもので、ライヴでの〝胸いっぱいの愛を〟から繰り広げられる〝ロックンロール・メドレー〟のことを思い出すと納得がいくはずだし、当然ながらハニードリッパーズあたりも視野に入ってくる。アルバムからの2枚目のシングルとなり全米21位が最高位（カップリングは④）。

⑦NO QUARTER

中期から後期にかけてのツェッペリンを代表するナンバーの一つ。ジョーンズの操るシンセやリリカルなピアノがプログレ的な世界を創り上げ、そこに変化を付けたプラントのヴォーカルが飛翔し、追いかけるようにドラムス、ギターがいわゆるツェッペリン的な荘厳さを肉付けしていきと、重量感ある聞き応えがたっぷり。細かいアレンジの一つ一つに腐心したであろうことが伝わってくるし、深い森を全員で慎重に進み、開けてくる光景にバンド全体で呼応していくRPG的な面白みを先取りしていたような曲だ。そこらが彼らをも刺激するのか、最後のヨーロッパ・ツアーまではライヴでやり続け、また94年のジミー・ペイジ&ロバート・プラントのアルバム・タイトルに使われ再録されるなど、何かと因縁深いナン

CamScannerでスキャン

バー。

⑧THE OCEAN

ハードさはもちろん前提にあるのだが、冒頭に低い音で入っているボーナムのカウントやどこかリラックスした雰囲気を漂わせるプラントの歌いっぷりのせいもあって、個人的にはユーモアを感じてしまうナンバー。ツェッペリンの代名詞とも言うべき変拍子を基盤にしながらも中間部ではドゥーワップ風のコーラスがあったり、突然シャッフルになっていったりと、思いつくままに盛り込んでいったようにも聞こえるのだが、そこはこの重量グループらしくすべてを腕力で押さえ込むような展開もしっかりとあって、そこが快感をもたらす。また細かいカット割りによって心の動きを演出していく映像のような効果もある曲だ。

レッド・ツェッペリン最初の完成形

小川智宏

胸が高鳴るような昂揚感のある〝永遠の詩〟のイントロから、このアルバムがそれまでの作品とは違う意味をもつということが分かる。〝天国への階段〟がレッド・ツェッペリンだというイメージをもった耳で初めて聴いたとき、当時のリスナーはどれだけ驚いただろう。それは筆者のように20年以上経ってからツェッペリンに触れた世代にとっても同じだ。『Ⅳ』のあとに本作を聴いたときの衝撃は、いまだに忘れられない。重層的かつ波状的に展開するアンサンブル、ジョーンズが取り入れたメロトロンのシンフォニックな響き。『Ⅳ』までのセピア色のサウンドスケープが一気にフルカラーに進化したような、あからさまに時代の転換を物語る画期的な作品である。

レコードのA面とB面をつなぐインタールードとしての役割ももつ〝クランジ〟はファンクでありながら変拍子を多用した、マナーや文法を無視したとんでもない楽曲だし、同様に〝ディジャ・メイク・ハー〟も、レゲエのバックビートを取り入れながらツェッペリン以外の何ものでもないサウンドとして成立している。〝ノー・クォーター〟におけるジャズ風のギター・ソロなども、それまでツェッペリンにはほとんど見られなかったスタイルである。特定のイメージに一切縛られることなく、しかしツェッペリンでしかありえないサウンドデザインは、このアルバムで最初の完成形を見せた。ラストを飾る〝オーシャン〟など、ぱっと聴いた感じは何の変哲もないロックンロールに聴こえるが、そのじつ複雑な構成とリズム・パターンはある種異常である。それを当たり前に聴かせてしまうこと自体、いかにこの時期のツェッペリンが驚異的だったかの証左だといえるだろう。個人的には本作から『プレゼンス』までの3枚にはどれも強烈な印象を受けたが、暴力的なまでの迫力で新しい時代の扉をこじ開ける本作には、ほかの作品にはない凄みを感じる。

CamScannerでスキャン

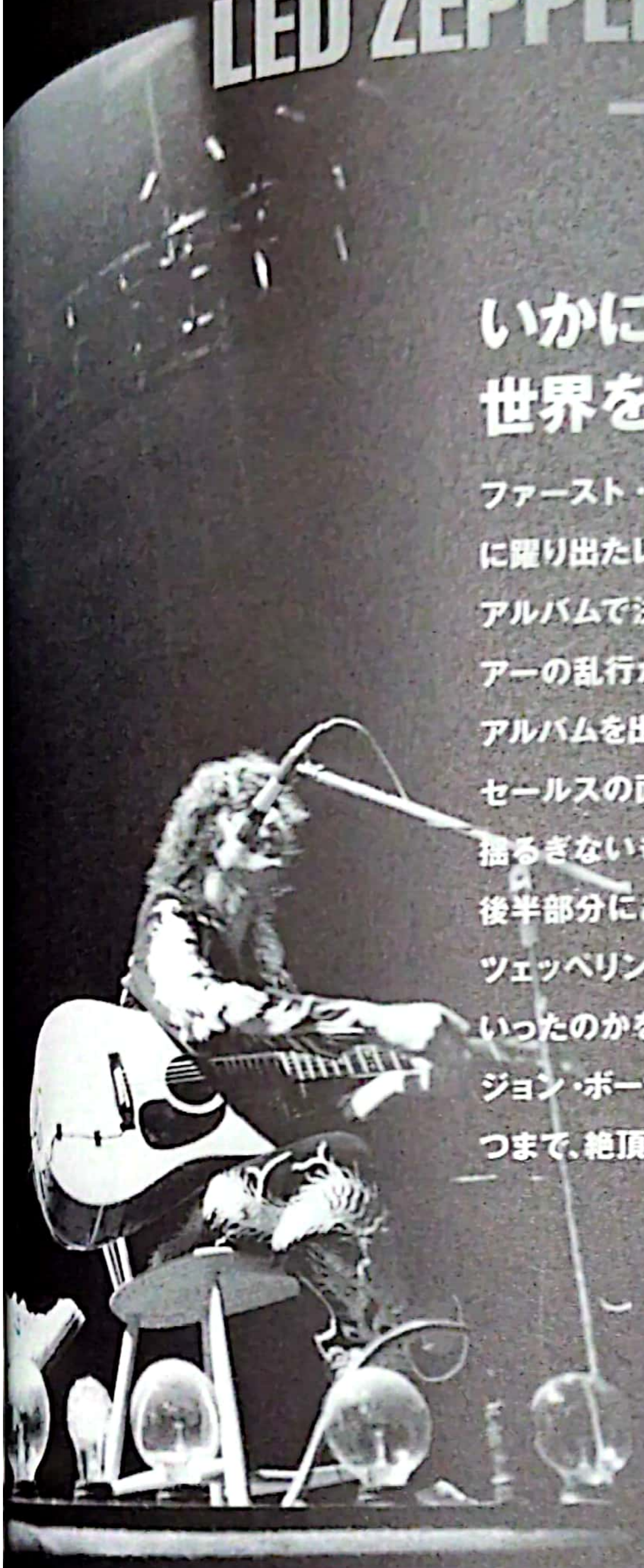
ヘヴィネスのその向こうへ

坂本麻里子

レッド・ツェッペリンが結成されたのは、ブリティッシュ・ブルーズ・ブームの末期にあたる。オーセンティックな「黒っぽさ」を忠実にトレース・再現するフェーズを越え、いかに大胆にエレクトリック・ブルースという骨格をデフォルメし自分達の感性でリブートし、新たなデザインを生み出すかがポイントになっていた時期であり、経験・想像力・演出力を併せ持ったジミー・ペイジの斬新なヴィジョンに牽引され、彼らはあの4人の顔合わせからしか生まれないモダンでヘヴィなハード・ロックンロールの礎をファーストおよびセカンドに刻んでいった。

そう考えれば、彼らはそもそもの始まりから伝統を踏まえた上で破壊していく因習打破の輩／ミクスチャーする越境者だったと言える。ゆえに、ひとつの音楽アングルから切ることは無理……なはずなのに、たとえばアメリカに（昔も今も）根強いツェッペリン＝ヘヴィ・メタルの元祖という認識は、もちろん間違いではないのだが、アコースティック寄りの『Ⅲ』やバラエティに富んだ本作に対する評価を不当に低いものにしている気がする。珍妙なファンク④、あるいはレゲエ⑥が槍玉に上がるのは、まあ分かる（曲名も含め、余裕の成せる冗談なのだ、きっと）。しかし、キレのいいスピード感と重いだけではないグルーヴ（ファンクの導入にしても、③は成功している）、プログレも視野に入れたカラフルなサウンド作りはこの作品をポップに押し上げていて、構えず楽しめる。ツェッペリンによるツェッペリン解体論と言えるかもしれないし、これから彼らを聴く若いファンが、この作品から入るのもありだろう。過去3作を凝縮した究極＝『Ⅳ』を作ってしまった後で、こういう「みなぎりすぎない」作品を出したくなったのだろうか？ 実際、あのまま続いていたらテンションが高すぎて、飛行船は内破していただろう。その意味で、王者も人の子、と思わせる1枚だったりする。

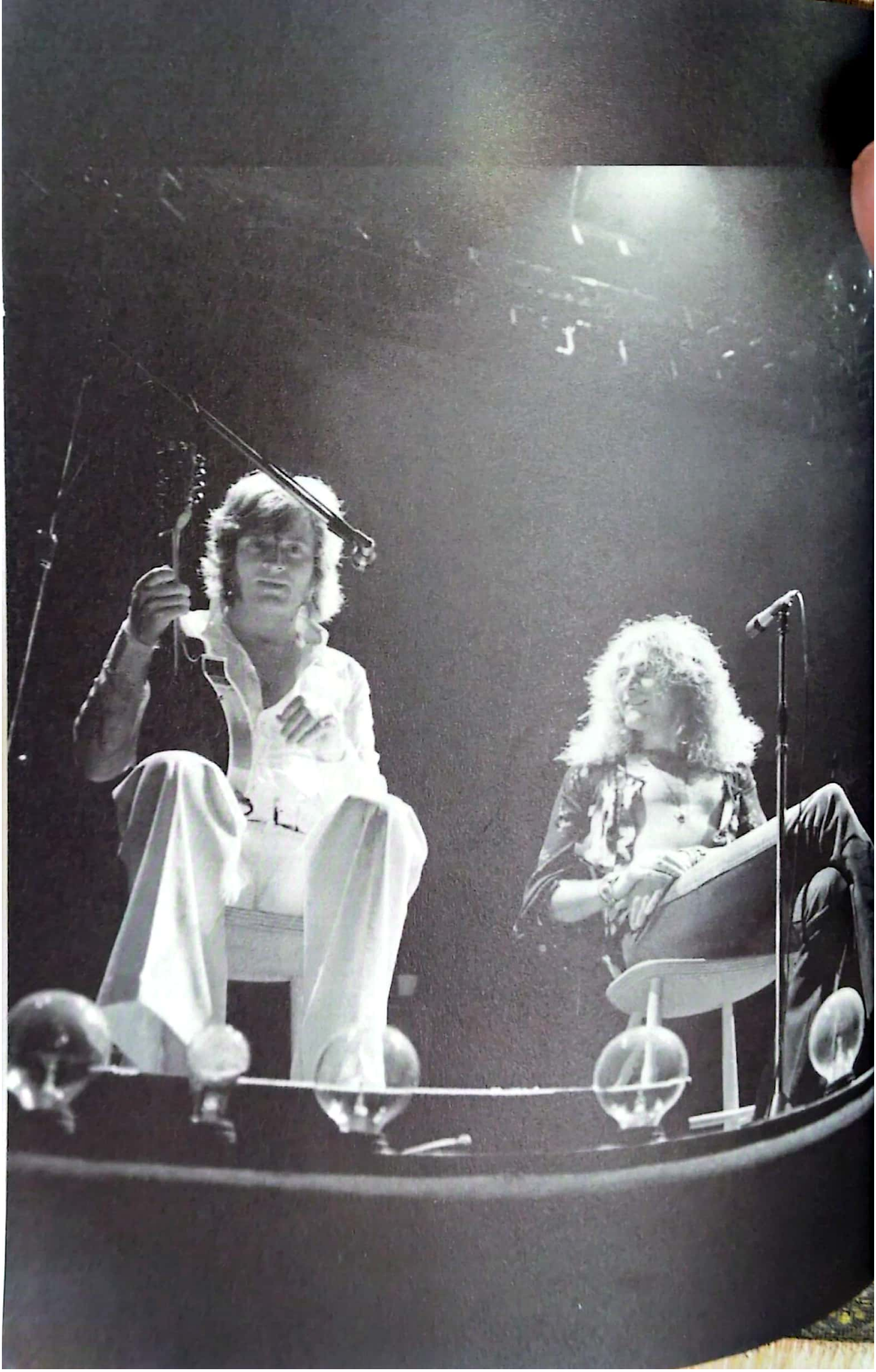
DOCUMENT: LED ZEPPELIN HISTORY ——2nd HALF



いかにしてツェッペリンは世界を征服したのか？

ファースト・アルバムによって早くも時代の先頭に躍り出たレッド・ツェッペリンは、続くセカンド・アルバムで決定的なブレイクスルーを果たす。ツアーの乱行がマスメディアを賑わし、その一方でアルバムを出すごとに音楽的な進化・発展を遂げ、セールスの面でも、評価の面でも、彼らの地位は揺るぎないものになっていった。ドキュメントの後半部分にあたるこの「2nd HALF」は、レッド・ツェッペリンがいかに自分達の音楽世界を広げていったのかを詳らかにしている。やがて1980年にジョン・ボーナムの死によってバンドが終止符を打つまで、絶頂にあったツェッペリンの裏側に迫る。

CamScannerでスキャン



CamScannerでスキャン

比類なき金字塔——ツェッペリンが刻んだ絶頂

ファースト・アルバムがアメリカでブレイクするのを見て、レッド・ツェッペリンの面々は千載一遇の好機が今まさに目の前に転がってきたことに気がついた。ツェッペリンはその獰猛で強靭なプロフェッショナリズムによって練り上げられたパフォーマンスでもって、メスカリンなどといった薬物ですっかりできあがっていた当時のヒッピー・バンドの群れを次々となぎ倒していった。

「ステージに出ると即座に〝コミュニケイション・ブレイクダウン〟に入ったものだったんだよね。ズタタタタタタタって」とジョン・ポール・ジョーンズは回想する。

「『な、なんだ、なんだ！』ってお客さんがビビってるのがよくわかったくらいだよ。けど、あまりに較べ物にならないんで、ちょっと気の毒になってくるくらいだった。『ぼくたちがステージに出たらどんなことになるのかみんな、わかってないんだな』っていうね」

ファースト・アルバムがリリースされてから僅か一年と三か月の間にバンドはアメリカでツアーを実に六度も敢行したが、この時期のテンションについてリチャード・コール（※ツェッペリンのツアー・マネージャー）は次のように回想している。

「一九六九年は、アメリカで本当にまるまる六か月間、ぶっ通しで仕事をしたのを憶えてるよ。っていうか、六か月にはほんの数日及ばない程度でやめておいたんだ」

鉄は熱いうちに打てと、すぐにでもニュー・アルバムを発表することが周囲からは期待さ

れた。そこでツアーを敢行しながら『レッド・ツェッペリンⅡ』用の作品が書かれ、レコーディングが敢行されていったのだが、とりあえずバンドに時間とスペースが確保できた時に作品が書かれ、その時々で押さえることのできたスタジオでそうした作品は形にされていった。レコーディングのノウハウに通じていたジミーとジョン・ポール・ジョーンズの知識と経験が本当にものをいったのは実はこの局面においてであった。バンドは時間の浪費を最小限に抑えながら、限られたスケジュールの中で望んでいた通りの作品を形にしてみせたのだった。

「今振り返ってみると、『どうしてあんなことができたんだろう?』って不思議に思っちゃうくらいだよね」とジョン・ポール・ジョーンズは語る。

「まあ、もうセカンドについては作曲も含めて、すべてスタジオの中で完成したようなものなんだ。ただし、相当に時間に追われながらっていう状況でね。とりあえず、スタジオに入る時間さえ見つかればそれで一件落着っていうもんだったな。っていうのは、毎晩演奏してたから身体がずっと温まってるし、脳味噌も指先もぴしっと反応するんだよね。それぞれのパートもすぐにものにできたし、それから全体のパフォーマンスへとあわせていって、ベスト・テイクを録って、『できた』って、本当に全員が確信を持てたんだよね。たとえば、なにかすごいことを本当にものにできたのかどうかよくわからないっていう、経験の浅いバンドにありがちな迷いとかそういうのとはまったく無縁だったよ」

一九六九年十月にリリースされた『レッド・ツェッペリンⅡ』のジャケットにはロンドンからアメリカにかけて、このアルバムがレコーディングされた六か所のスタジオがクレジットされていた。しかし、それでいて、アルバムそのものはすさまじい一貫した全体性を誇る

作品だった。スタイル的にはより懐も深くなり、力強いオリジナル作品が増え、ブルース・レパートリーからの影響は少なくなり、スタジオを効果的に使ったサウンドもドラマティックなものとなっていて、デビュー・アルバムから大きな飛躍をみせつける内容となっていた。そして、音の粗さや、響きの伸び、アンプのひずみなどもサウンドとして残すのがツェッペリンのアプローチであったため、この作品の核心には、ダイナミックなライヴ感が常に息づいていた。それでなのか、〝胸いっぱいの愛を〟のリフが立ち上がるその寸前に、誰かの咳払いが遠くに聞こえたりする。

「ジミーはプロデュースとマイク録音のテクニックに相当通じていて、それでものにした広がりのある音の感じがみんなで気に入ってたんだ」とジョン・ポール・ジョーンズは説明する。

「マイクを張り巡らして、ミックスにそれを使いつつ、ミックスそのものはものすごく大胆に試みるっていうね、そうやってジミーは必ず狙った音を形にしてたんだよ。それとジミーには、アルバムにどうやって全体性と一貫性を持たせるのかがよくわかってたんだよね。結局は一つのプロデュース・テクニックっていうことなんだけど、やり方がわかってるんだから、やるしかないだろうっていうね」

そうしたわけで〝ハートブレイカー〟や〝レモン・ソング〟のハードなリフがデビュー・アルバムを連想させる一方で、〝強き二人の愛〟や憂いを帯びた〝サンキュー〟のような作品などはこれまでのレッド・ツェッペリンのレパートリーの中では聴かれなかった情感を訴え、獰猛なサウンドでリスナーに襲いかかることだけが自分たちの芸ではないことを証明してみせたのだった。〝モビー・ディック〟では、時間制限つきではあったけれども、ジョン・

CamScannerでスキャン

ボーナムに自由にドラム・セットを叩きのめしていく機会が与えられていたし、〝ランブル・オン〟のめくるめくように重ねられたギターなどは、このアルバムの中で味わえる最も爽快な一瞬である。

アルバムの中で最大の関心を引いた〝胸いっぱいの愛を〟は、あけすけなセクシュアリティと強靭なリフを組みあわせ、そこにパッド・トリップのような間奏を放り込んだ、ツェッペリンならではの賜物だった。このトラックを聴けば誰もがこれはシングルにするべきだと即座に確信したし、アメリカのアトランティックでは十一月に実際に編集ヴァージョンをシングルとしてリリースし、一月にはこのシングルはチャート四位にまで登りつめる。しかし、マネージャーのピーター・グラントの戦略は、イギリスでは一切シングルをリリースしないというものでこれは固く守られることになった。ロンドンのアトランティックを指揮していたフィル・カーソンも、このピーターの戦略が洒落などではなかったことを思い知らされることになる。

「実際にはシングルはリリースしたんだよ。初回のプレスは一部出回ったりもしたんだ」とカーソンは説明する。

「したら電話でピーター・グラントの事務所に呼び出されることになってね。なんせピーターは、背も高いし、威圧的な人物なのに、それが『シングルをリリースしたと聞いたんだけど、それは困るんだな』と問い詰めてくるんだよ。それで『ちょっと待ってくれよ、ぼくはレコード会社で働いていて、レコード会社ではシングルを切らなくてはいけないし、そうやってレコードを宣伝していくもんなんだけど』って言い返してね。するとピーターは『俺が関わってるレコードではそれはやめてもらいたい』と。埒があかないから決着をつけるんで、

ピーターの事務所からアトランティックの総帥、アーメット・アーティガンへ電話をかけてみたら、『なんでもピーターの言う通りにやってくれ』っていうことだったから、シングルを発売中止にしたんだよ。でも、その後、ぼくはシングルを出さないで大正解だったと学習することになったよね。シングルを出さなかったせいでこのバンドはすぐにアルバムで買うべきグループなんだと認知されたからなんだよ。ピーターが考え出した、実にうまいビジネスだったよね。

実際問題として、予約注文が既に四十万件入っていた『レッド・ツェッペリンII』は既に成功が約束されたも同然だった。一九六九年の十一月にはイギリスとアメリカで同時にチャート一位に輝き、デビュー・アルバムとあわせてアルバムを既に四百万枚も売り尽くして、ツェッペリンの面々はそれぞれの趣味に耽るだけの仕事はしたのではないかと感じた。ロバートは牧場を購入し、ジョン・ボーナム夫妻はストアブリッジ付近に大きな庭園つきの邸宅を購入した。ジョン・ボーナムはまた、一万ポンドするマセラティ社のバイクを現ナマで購入し、ジミーも自分へのご褒美としてロールス・ロイスを買った。

原爆並みの爆発力で業界のトップへ駆け上ったツェッペリンの成功は即座に業界での神話となり、ツェッペリンのオフ・ステージでのライフスタイルも間もなくして同じように神話と化していった。底なしの飲酒癖、パーティでの乱交、ホテルの部屋荒らし、グルーピー漁りなどといった数々のエピソードがツェッペリンを語るフォークロアとして熱く語り継がれるようになった。バンドのオフ・ステージ活動の中枢に必ずいたのがリチャード・コールだが、コールはこう語る。

いたるところでツェッペリンの悪行として語られている数々の行状は最初の二年間の

間に、アルコールの海の中で行われたようなもんなんだよ。それ以降はね、俺たちも大人になったし、飽きちゃったっていうか。もっと現実的な意味で、ツアーはビジネスになっていったわけだから」

こうした環境も関係したのか、一九七〇年五月に新作の準備にバンドが取りかかった時、力点の置き方にある変化が明らかにみてとれるようになった。その新作における作風は、ツアー環境下の強烈なプレッシャーとその捌け口として生まれる異常なライフスタイルから離れ、新鮮な切り口を求める、まったく新しいアプローチを感じさせるものだった。このアルバムには〝移民の歌〟〝祭典の日〟などといったエレクトリック・ナンバーやツェッペリンのブルース・ナンバーの中でも最も情感溢れる〝貴方を愛しつづけて〟など、それまでのツェッペリンの魅力にも事欠いていないが、しかし、リスナーにとって最も印象的だったのは、このアルバムにおけるあからさまなフォークからの影響とアコースティックの演奏の多用だった。たとえば、〝ダンジェリン〟でジミーは古くから伝わるイギリスのフォーク・ミュージックのスタイルを参考にし、淡々としたアコースティック演奏で構成される〝ザッツ・ザ・ウェイ〟についてはジョン・ポール・ジョーンズが「ツアー中、ジョニ・ミッチェルばっかり聴いていた影響だよね」と説明している。また、〝フレンズ〟では反復を繰り返す曲の構造にジョン・ポール・ジョーンズの物憂いストリングス・アレンジを組みあわせ、遠い先に書くことになる〝カシミール〟をどこか思わせる。

いずれにしても、この三枚目のアルバムにおいてレッド・ツェッペリンは初めて、アルバム制作に少し時間をかけるという贅沢に恵まれたのだった。ジミーとロバートはアコーステ

イック・ギターを持ってウェールズ州スノウドニアにあるブロン・イ・アーと呼ばれるコテージに籠り、新曲の骨格となるものを数曲分、仕込んできたのだった。

「一歩引いて、力を溜めて、自分を見失わないようにするべき時期だったんだよ」とロバートは説明する。

「ツェッペリンはものすごく巨大なものになってきていて、ぼくたちとしては、その後のバンドのコースはあまり浮き沈みの激しいものにはしたくなかったんだ。それで山籠りをすることにして、そこで霊験あらたかなペイジとプラントがあらためて生まれたんだ」

バンドはハンプシャー州にあるヘッドリィ・グランジと呼ばれる大きな邸宅で大半の曲をレコーディングすることにし、通常のスタジオは使わずに、ローリング・ストーンズ・モバイルと呼ばれる移動スタジオ・トラックを使って行われた。

それにしても、このヘッドリィ・グランジ邸のなにがそんなに特別だったのだろうか。

「特になにも」とジョン・ポール・ジョーンズはあっさり答える。

「大きくて、がらんとして、湿気の強い家でね。なんか話を聞くと豪勢な感じがするかもしれないけど、全然そういう豪勢な家じゃなかったんだ。っていうか、それが一番よかったところで、ぼくたちとしては一刻でも早くあそこから引き上げるためにレコーディングも手っ取り早く済ませていたんじゃないかな。多分、ぼくたちにとっては、自分たちがすべてを自由に仕切っている場所としては、あれが初めてのことだったから、『あれつけて、これを通して、こうしてみよう』っていうノリだったんだよね。レコーディング・トラック車が外に停まってて、庭の芝に座り込んだりして。〝ザッツ・ザ・ウェイ〟も芝の上で書いたんだけどなんかいい感じだったな」

ただ、とジョン・ポール・ジョーンズはつけ加える。アコースティック・アルバムを作ろうという意識的な判断は別になかった、と。

「ぼくはマンドリンに手を出していて、そこら辺でごろごろしながらマンドリンやアコースティック・ギターを弾いているうちに、自然と曲ももっとアコースティックになっていくっていう。ジミーはいつもアコースティック・ギターで曲を書いてたし、よりロックっぽい曲のダイナミズムもむしろアコースティックでやっててわかってくるものだったんだ。〝ゴナ・リヴ・ユー〟から〝天国への階段〟まで、ほとんどがアコースティック・ギターで書き出したもので、ジミーがエレクトリックに曲を移していくのにあわせてダイナミズムとかが加わってったんだよ」

一九七〇年十月に『レッド・ツェッペリンⅢ』がリリースされる頃には、ツェッペリンの勢いは再びとどまるところを知らないように動き出していた。六月に開催されたイギリスのバース・フェスティヴァルに出演したツェッペリンは圧倒的なパフォーマンスを届け、イギリスでもようやく手放しで迎え入れられたのだった。八月にはオハイオ州シンシナティを皮切りに六度目になるアメリカ・ツアーを開始し、九月のマディソン・スクエア・ガーデンでの公演では十万ドルもの売り上げを記録してみせたのだった。その年の『メロディ・メイカー』紙の読者投票では最優秀グループに輝き、八年に及んだビートルズの君臨に終止符を打った。さらにロバートはイギリス人での最優秀ヴォーカリストにも輝き、『レッド・ツェッペリンⅡ』も最優秀イギリス・アルバムに輝いた。

こうした状況から、ツェッペリンの面々が自分たちは遂に頂点を極めたのであり、世界的にも愛されるようになったと考えたとしてもおかしくはなかった。しかし、『レッド・ツェ

ツペリンIII』がリリースされるとまたしてもこのアルバムは手厳しい評価にさらされ、アメリカのプレスなどは、軒並み「ヘヴィ・ドラッグ・ユーザーにしか聴かれていないバンド」としてツェッペリンを片付ける有様だった。ライターの多くは競ってツェッペリンを、昔のロック・リスナーに較べるとどこか退化した今時の思春期のキッズに好んで聴かれる、似非ロック的な代替品として難癖をつけるのにいそしんだ。なかでも当時影響力を誇った評論家のジョン・ランドウなどは、ツェッペリンのボストンのショーを「暴力的でほとんど正気の沙汰とは思えない代物」と片付けていた。結局、ツェッペリンのコンサート・チケットやアルバムがどれだけ売れようと関係なかったのだ。ツェッペリンのツアーにつき物となっていた怒濤の乱交騒ぎとほとんど愚連隊のような取り巻きの狼藉も含めて、それまでのロック評論家の長老たちやサブ・カルチャーの番人たちにとって、レッド・ツェッペリンは存在そのものからして、やんごとなきロックンロールとして受け入れがたいものだった。

「ありとあらゆるところでケチをつけられて、意気消沈したよね」とジミーは嘆いてみせた。『レッド・ツェッペリンIII』は落ち着いていながら相当に力強いアルバムであるにもかかわらず、数字だけを見ていくと最初の五枚のアルバムの中では最も売れない作品となった。というわけで、アメリカでは現在までに六百万枚のセールスしか挙げていないレコードとなっている。バンドとしても、自分たちが日和り始めていると思われたら困るという懸念もあったのだろうが、ツェッペリンのそれからの反撃となるものは、それに続くアルバムを決定的で殺人的なツェッペリン・アルバムとして練り上げることであった。つまり、フォークとブルースの要素を失うことなく、ロバートが片足突っ込んでいたケルト民話風であったり古代北欧風の物語世界を開花させつつ、作品全体は強度の高いハード・ロックで下支えすること

だった。

そういうわけで、四枚目のアルバム制作のためにバンドは再び床がきしみ、湿気のたち込めるヘッドリィ・グランジ邸に舞い戻った。前回と同様に、ロバートとジミーはスノウドニアにあるコテージ、ブロン・イ・アーで書き溜めた新しいアイディアを持ち込んでいて、その中で最も重要だったのが〝天国への階段〟の草稿だった。〝限りなき戦い〟には善魔女的な歌声を重ねるため、フェアポート・コンヴェンションのサンディ・デニーが招かれ、〝カリフォルニア〟は飽くまでもイギリス中部地方の人間にとってのウェスト・コースト・ドリームを歌ったものになっていた。

一方、〝天国への階段〟は曲の構造としてはどこかクラシック音楽のようでもあり、意識的に詩的な作風で書かれている歌詞などが特徴的で堂々たる大作となり、やがてはクラシック・ロックと呼ばれることになるジャンルの中でも最強のナンバーにもなるのだが、『Ⅳ』というアルバム全体について考えると、このアルバムはそのサウンドそのものからして一つの大きな物語になっているといってもよかった。冒頭を飾る〝ブラック・ドッグ〟はハードで男臭いサウンドで押し捲り、〝ロックン・ロール〟は混じりっけのない五十年代のブギをパワー・アップしたようなものだった。〝ミスティ・マウンテン・ホップ〟は最終曲〝レヴィー・ブレイクス〟へのウォーム・アップのようなものであり、二つの曲はどれもジョン・ボーナムのとてつもないドラムを中軸にしている作品だった。

「〝レヴィー・ブレイクス〟のあのすさまじいドラム・サウンドは階段の吹きぬけでボンゾがドラムを叩いてて、その上からマイクを数本垂らして録ったサウンドなんだよ」とジョン・ポール・ジョーンズは説明する。

CamScannerでスキャン

「どうして階段の吹きぬけにいたのかというと、ぼくたちがレコーディングをしていた部屋で叩かれるとあまりにもうるさいしヘヴィーなんで、ほとんどそっちへ追い出したって感じだったんだよね。でも、あのサウンドがあの時の作品を形作ってたようなものなんだよ」

『IV』にはこれまで通り、音楽的に斬新な要素がいろいろ詰め込まれていたが（たとえば〝レヴィー・ブレイクス〟などは、単調な構造の中でいくつものヴァリエーションやねじれを通過していくという作りになっている）、なによりも強く印象に残るのは、このアルバムの持つ獰猛なパワーとふいに歌を口ずさんでしまうこのわかりやすさだった。さらにこのアルバムには、意味のわからない古代北欧のルーン文様（※レコードの内袋に印刷されていた。メンバー四人を象徴する印がデザインされたもの）が四つ刻印され、ジャケットにはこのアルバムの内容を説明する文句はなに一つとして記載されなかった。この判断は、このアルバムの持つ神秘性をなおさら助長するだけだった。

「すべては、『ツェッペリンは所詮ハイプだ』っていう言いがかりから発したことなんだよ」とジミーは語っている。

「それでぼくたちも考えたわけだ、『そっちがそう言うなら、じゃあ今度のアルバムにはタイトルもつけないし、情報もすべてまったく載せないで出してみよう』っていうね。気に入らないんだったら、このバンドだからってわざわざ買う必要はないんだよと、文字通りのことをつきつけてみたんだ」

普段は腰の据わったアトランティック・レコードの社長アーメット・アーティガンでさえ、この判断にはひるんだという。

「アルバムのどこにも『レッド・ツェッペリンIV』という表記がないんだよね。そして、通

常の宣伝活動はまったく行われなかったんだ。けれども、これが逆に当たったんだよ。誰もがジミー・ペイジとロバート・プラントを崇め奉るようになって、二人は人前には現われない偉人になっていったんだ。雑誌には出てこないし、テレビにも出演しない。それなのに、うまくいったんだよ。こうやってツェッペリンとストーンズこそが、ロックンロール史上、最も影響力を誇るバンドになったんだよ」

一九七一年十一月にリリースされると『レッド・ツェッペリンⅣ』はすぐにアメリカ・チャートに入り、それから連続して五年間、チャート入りを続けることになる。シングルとして〝天国への階段〟をリリースするべきだというプレッシャーは相当に重かったが、それを突っぱねたことで、アルバムのセールスは余計に火がつき、アルバムを息の長い作品にしただけでなく、究極的にはバンドにとって最大のベスト・セラーともなったのだった。

富と羨望を一手にし、自ら生み出した神秘性のせいで空飛ぶ絨毯の上にでも住んでいるような存在になったツェッペリンの面々が、自らを特別な存在だと考えても不思議な状況ではなかった。その後、『聖なる館』がリリースされると、ツェッペリン人気にはさらに火がついていった。しかし、『レッド・ツェッペリンⅣ』はまだまだ順調に売れ続けていたし、〝天国への階段〟はコンサートでライターを灯す、新しい世代のティーン・エイジャーにとって一つの聖歌とさえなっていたので、ツェッペリン人気を募らせるのには新作はまだ必要なかったのかもしれなかった。

いずれにしても、〝ノー・クォーター〟や〝オーシャン〟などといった、実験性に富み、複雑な構造を持つ作品を収録した『聖なる館』は、ツェッペリンのクリエイティヴィティをさらに推し広げた作品で、セールスも好調だったが、並み居るツェッペリンの傑作の中では

CamScannerでスキャン

傑出したものにはならなかった。

究極的にツェッペリン帝国の拡大を止めたのは、一九八〇年におけるジョン・ボーナムの死だけだった。皮肉にも、ジョン・ボーナムの死んだ前後は、バンドが七〇年代後半に続いたスランプを脱しかけて、新しいクリエイティヴなエネルギーに溢れ始めていた時期に相当していた。奇妙なことに、どんな評論家もロックにおける金字塔として評価した一九七五年の『フィジカル・グラフィティ』のあと、かつての放蕩三昧に報いるようにさまざまな事件がバンドを襲った。ロバートは交通事故で重傷を負い、それから息子のカラックを呼吸不全で喪った。さらにカラックの死の数日前、カリフォルニア州のオークランド・コロシアムではコンサート・プロモーターのビル・グレアムのセキュリティ・スタッフがひどい暴行を受けるという事件が起きて、ピーター・グラント、ジョン・ボーナム、リチャード・コール、そして、ツェッペリンの雇われ用心棒のジョン・ビルドンらがあわせて逮捕され、暴行の容疑をかけられた。メディアではツェッペリンの「悪しきカーマ」が取り沙汰され、呪われたバンド、ツェッペリンは解散の瀬戸際にあるとされた。

「あのカーマ云々っていうのには本当に腹が立ったな」とジミーは憤る。

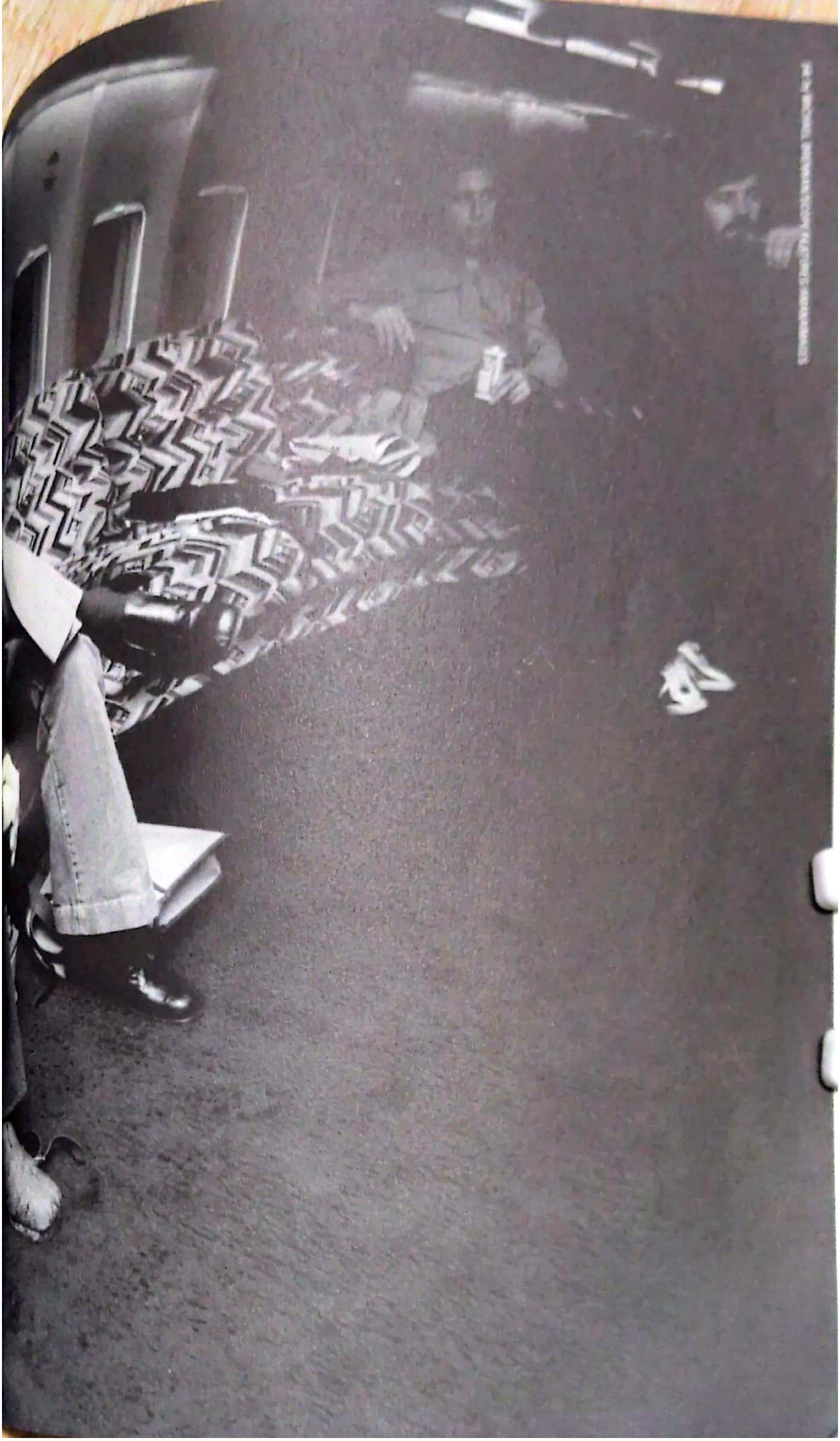
「ほんとに品がないっていうか、ひどいもの言いだと思ったよ。このバンドのコンセプトがなんなのかといえば、エンタテインメントなわけだからね。エンタテインメントとカーマの間にはなんの関係もないとぼくは思うよ」

しかし、レッド・ツェッペリンに関しては、「事実よりも伝説を記事にしろ」という暗黙の了解が確かにあったのだ。それはバンド側が終始してプレスをまったく相手にしなかった

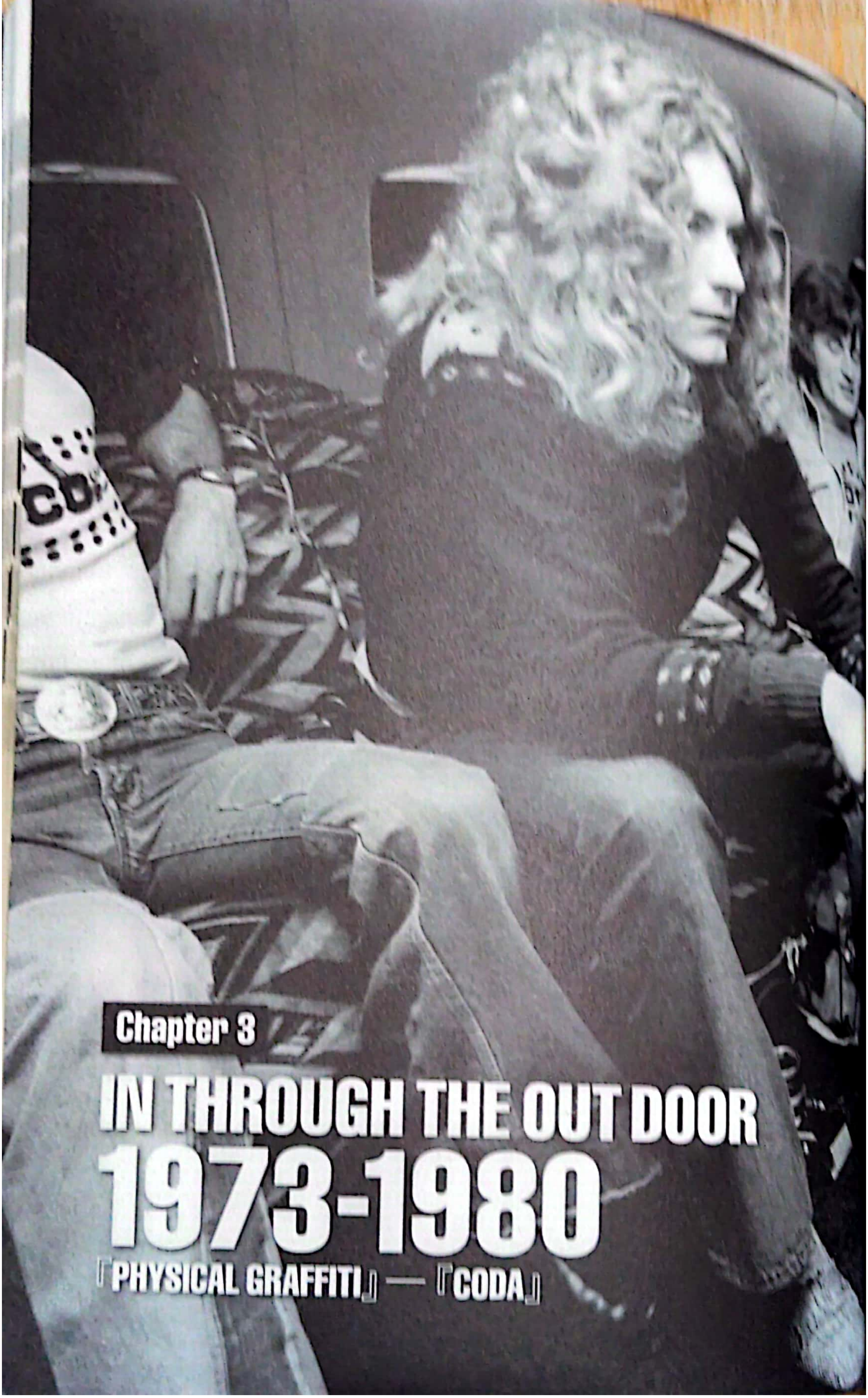
CamScannerでスキャン

という頑な意固地のせいでもあったし、レッド・ツェッペリンというバンドが実際に達成した桁外れな成功のせいでもあったのだ。アーメット・アーティガンはこう語る。

「このバンドはある謎めいたイメージを築き上げたんだけど、そのイメージは、気の荒いローディでバンドの周りをがっちり固めることでできあがったものでもあるんだ。時々、その度が過ぎることもあったけれども、でも、それもツェッペリンというものの一部だったんだよ。ピーター・グラントはあのバンドを王族のように扱っていたから、あのバンドに対して手を上げたような者はピーターによってそれこそ災いに見舞われたというものだよ。けれども、あのバンドを偉大にしていたものは音楽であって、ピーターはそれを守っていたんだ。ぼくとしては、レッド・ツェッペリンと仕事ができたのは光栄だったと思っているし、ぼくのキャリアのハイライトでもあったと思うな」



CamScannerでスキャン



Chapter 3

IN THROUGH THE OUT DOOR
1973-1980

『PHYSICAL GRAFFITI』—『CODA』

CamScannerでスキャン

Chapter 3

PHYSICAL GRAFFITI

フィジカル・グラフィティ

オリジナル・リリース 1975年2月24日

[Disc 1]

1. CUSTARD PIE
   カスタード・パイ
2. THE ROVER
   流浪の民
3. IN MY TIME OF DYING
   死にかけて
4. HOUSES OF THE HOLY
   聖なる館
5. TRAMPLED UNDER FOOT
   トランプルド・アンダー・フット
6. KASHMIR
   カシミール

[Disc 2]

1. IN THE LIGHT
   イン・ザ・ライト
2. BRON-YR-AUR
   ブロン・イ・アー
3. DOWN BY THE SEASIDE
   ダウン・バイ・ザ・シーサイド
4. TEN YEARS GONE
   テン・イヤーズ・ゴーン
5. NIGHT FLIGHT
   夜間飛行
6. THE WANTON SONG
   ワントン・ソング
7. BOOGIE WITH STU
   ブギー・ウィズ・ステュー
8. BLACK COUNTRY WOMAN
   黒い田舎の女
9. SICK AGAIN
   シック・アゲイン

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『フィジカル・グラフィティ』

「『聖なる館』を発表して、ツェッペリン・スタイルみたいなものを確立したところで、ジミー・ペイジはすごく手ごたえを感じたと思うんですよね。『これを続けていけば、どんどん作ることができる』と彼自身が思えた大発明だったんだと思う。ただもちろん、発明してもそれを実行できる才能とスキルがないとできない。だからジミー・ペイジ以外には不可能だったわけだけれども、彼にはそれができたわけで。ジミー・ペイジは表現者としての旬の時期をちょうどこの頃に迎えていたんじゃないのかなという気がします。だから、このアルバムの頃はどんどん曲ができて、しかもその曲の傾向もありとあらゆる方向に広がって、すごくヘヴィなものからすごくアコースティックでメロディのきれいなものまで、ありとあらゆるものができてしまうという、非常に充実した時期だったんじゃないかな。

このアルバムには〝カシミール〟という究極の楽曲が入っているけれども、これは気持ちのいいリフさえあれば、それを10分間聴いていてもまったく退屈しないんだという曲です。しかもリフもいわゆるハード・ロック文法にのっとったものではなく、ストリングスと一体になった、ある意味非常にエキゾチックなテイストを持ったものです。その後のエレクトロニック・ミュージックとかエレクトロニカも通じる方法論でありながら、ロックのグルーヴを持ち、アートのテイストを持ち、アシッド・ミュージックなテイストを持ち、プログレッシヴ・ミュージック的なテイストを持ち、つまりありとあらゆる音楽的な要素を持ちつつ、でも結局は非常にグルーヴィでシンプルなリフだけで10分聴かせてしまうわけで、画期的な楽曲ですよね。映画『GODZILLA』のサントラでP. ディディとコラボして、ジミー・ペイジはそこで演奏もしているけれど、つまりヒップホップ・アーティストにとっても〝カシミール〟はものすごく魅力的な曲に響いたわけですよね。ツェッペリン表現の究極の楽曲の一つが〝カシミール〟だという感じがします。一方、2枚組のディスク2には優れた小品がたくさん収められていて、そっちはそっちでツェッペリンにしか表現出来ない、リリカルながらドライでグルーヴィな不思議な楽曲が並んでいます。このアルバムは、彼ら自身作っていて楽しくてしょうがなかったんじゃないかという感じがするよね。ジョン・ポール・ジョーンズのキーボードの絡みもすごくかっこいいですよね」

CamScannerでスキャン

60年代以降のイギリスのロックが行き着いた場所

高見展

Chapter 3
PHYSICAL GRAFFITI
1975

映画『狂熱のライヴ』のもととなり、ビートルズが持っていたそれまでの動員数記録などさまざまなライヴ・パフォーマンスの数字をことごとく塗り替えていった73年アメリカ・ツアーを終えたレッド・ツェッペリンが臨んだ作品がこの傑作だ。パフォーマンスとクリエイティヴィティの両面においてまさに絶頂期にあったツェッペリンがそのロックンロールに向かうほとばしるような情熱を奔放に形にしてみせたという意味で、ビートルズの『ホワイト・アルバム』やローリング・ストーンズの『メイン・ストリートのならず者』に並ぶ名作となっているし、このとてつもないバンドの本質をえぐりだすあまりにも重要な作品でもある。ある意味で、ツェッペリンというバンドがロックンロールに対して抱える、やむにやまれぬ事情を数々の名曲という形で告白する作品でもあるので、『ホワイト・アルバム』や『メイン・ストリートのならず者』のように2枚組になったことも、この作品の作品としての必然を感じさせるところだ。

　傑作ライヴ盤『永遠の詩（狂熱のライヴ）』の音源となった73年3月ニューヨークのマディソン・スクエア・ガーデンでのライヴを終えた後、結成から基本的にずっとトップ・スピードで活動してきたバンドはいったんオフに入るが、翌74年の1月からはこの大作のレコーディ

ングにとりかかる。レコーディングは『Ⅲ』『Ⅳ』『聖なる館』などと、レッド・ツェッペリンの音楽性を感動的なまでに拡げていった各作品のレコーディングの多くが行われたヘッドリィ・グランジという邸宅で行われた。ただ、そこで行われたレコーディングは本作収録曲のうちの8曲のみで、残り7曲はすべて『Ⅲ』『Ⅳ』と『聖なる館』のレコーディングで制作された音源で、作品から漏れてしまった未収録音源になる。『Ⅲ』『Ⅳ』『聖なる館』はどれもかなりはっきりとしたトータル・コンセプトとサウンドを誇るアルバムであるだけに、それにそぐわないという理由から外された楽曲ばかりだった。

要するに74年の1月と2月のレコーディングで形になった音源をすべて収録するには当時のフォーマットでは1枚のアルバムでは長すぎるので、こうした未収録音源が加えられたということだが、では、これが埋め合わせ的な処置であったのかというと、決してそういうことではない。というのも、特に未収録音源7曲のうち3曲（〝流浪の民〟〝聖なる館〟〝夜間飛行〟）は明らかに『聖なる館』と『Ⅳ』の枠からはみ出してしまったという規格外のパワーを誇る音源だからで、むしろこの『フィジカル・グラフィティ』という作品の誕生を待っていた音源だったからだ。それはこの『フィジカル・グラフィティ』というアルバムが、レッド・ツェッペリンというバンドの音とパワーの坩堝を生み出すという、まさに化け物的なエネルギーを爆発させる、異常とも呼べる作品となったことを意味しているにほかならない。ある意味で、この作品まで未収録だったこの3曲と、ひどく特殊な性格を帯びたほかの4曲は、バンドがここまでのパワーを発揮する瞬間に至るのをずっと待ちわびていたということなのだ。そして、使うべき曲をそれにふさわしいタイミングまで待つという、ある意味では非常に勇気も必要な直感的な判断をしていたこのバンドと、ほとんどプロデューサーとしての役割も担っていたジミー・ペイジのずば抜けたセンスは天才的だといわざるをえない。

そうした意味でこの『フィジカル・グラフィティ』というネーミングもまた素晴らしいというほかない。直訳すれば「肉体的な落書き」という意味になるこのフレーズは、要するにこの作品の収録曲をすべて「落書き」に

たとえていて、音であるゆえに聴覚的に空間として捉える「落書き」なので「フィジカル」なのだ。とにかく75年現在でのレッド・ツェッペリンというバンドの、勢い余ってしまった内容の音源の数々が雑然と揃ったからそれをさらけ出すという意図を汲んだ、洒落も効いていないながらどこか示唆にも富んだネーミングなのだ。いずれにしてもこの作品は、75年を迎えてついに黄金期を迎えたレッド・ツェッペリンのファンファーレとでも形容すべき内容を誇っている。惜しむらくは、そのまま5年か10年くらいは続いてもよかったその黄金期が、その後、あまりにも早くついえてしまったということだった。

74年にレコーディングされ、このアルバムの中核となっている8曲はどれもブルースを深く、かつ斬新に解釈したモダン・ロックンロールとして鳴る楽曲群となっているし、おそらく『III』以来のアルバムと比較した場合、どの作品よりもブルース的なエモーションやエッジが強烈に打ち出された楽曲が揃っている。しかし、ここで一番重要なことはこのバンドがブルースに追従したことは一度もないということだ。ブルースからの影響はあくまでも表現としてのエモーションの強度をどれだけ大きくしていくかというアプローチの問題としてあって、レッド・ツェッペリンの場合、ブルースがスタイル的な問題であったことはまったくないからだ。それはビートルズの"ヤー・ブルース"やストーンズの"ミッドナイト・ランブラー"などの名曲がどれほどブルース的な構造を持っていても、ロックとしてしかありえなかったということとまったく同じことで、ツェッペリンは最も深いブルース体験を分解しては再構築していくことで最も斬新で強度の高いロック的覚醒をもたらしたといってもいい。これほどまでに自分たちが今生きる現代という時代へ斬り込むブルース解釈を現実にやってのけてみせ、音にしてみせたアーティストはツェッペリンのほかには当然、ジミ・ヘンドリックスしかいない。そうした意味で、このアルバムはビートルズから始まったロックンロールの蘇生とその後続いたブルースの再解釈という60年代のロックの大きな流れをすべて総括するあまりにも巨大な作品だったのだ。とりあえず、この作品をぶっ通しで聴いて、これまでのツェッペリンの作品をいとも簡単に乗

CamScannerでスキャン

り越えていくほど生々しくも異質なエネルギーの塊に実際に触れてみれば、それはすぐに実感としてわかるだろう。ここがロックンロールをモダン・ミュージックとして蘇生させた60年代のイギリスのロックが行き着いた場所のひとつだったのだ。そして、それはまた、間違いなく、それに続いたロックのひとつの典範となった。また、この作品の翌年にはパンク・ロックが興ったが、すでにツェッペリンがそれに耐えうる音の強度をここで獲得していたという事実もとても印象的だ。

①CASTARD PIE

ギターとベースラインとドラムがそれぞれにまったく別個なリフとして立ち上がってきて、ロバート・プラントのヴォーカルが地鳴りを立てるように巻き上がっていく、まさに絶頂期のレッド・ツェッペリンを体現するような名曲。ツェッペリンのエネルギーが爆発したこのアルバムのオープナーとしてあまりにもふさわしいトラックだ。歌詞は基本的にブルースへのオマージュに終始した内容だが、「カスタード・パイ」とは明らかに女性器のメタファーで、そうした直截ないかがわしさもまたブルースへのオマージュとなった曲。ジミー・ペイジもロバートもソロ期に何度もこの曲を取り上げているが、それだけツェッペリンのフィーリングの核心をビートとして捉えた名曲だということだろう。

②THE ROVER

この曲は『聖なる館』のレコーディングからの音源。冒頭の強烈で、なおかつやさぐれたギター・リフとドラムのサウンドからして、『聖なる館』という作品の枠からはみ出してしまっている感はあるし、その一方で、この『フィジカル・グラフィティ』という作品にはふさわしい泥臭さと迫力を持った曲でもある。ミッド・テンポでのリフの積み重ねから、ブリッジ部分で聴かせるほとんど天才的な閃きといい、展開とサウンドともにあまりにも素晴らしい。ロック・アーティストとして世界を渡り歩いている自分たちを「流浪の民」とたとえて、「手を携えることさえできれば」とオーディエンスに問いかけるロバートの歌詞とヴォーカルも、さすがに絶頂

期と思わせる内容だ。

③IN MY TIME OF DYING

11分にも及ぶ大作ながら、スリリングな展開がめくるめくように駆け抜けていくまさにレッド・ツェッペリンにしかできないブルース・ナンバー。このアルバムのブルース的な要素とツェッペリンとしてのサウンドの核心を浮き彫りにする重要なトラック。特に驚異的なのが、長大なソロやパフォーマンスはまるでなく、ただひたすらたたみかけていく演奏が延々と積み重なっていくこの曲の構造。実際には、ブラインド・ウィリー・ジョンソンの〝ジーザズ・メイク・アップ・マイ・ダイング・ベッド〟というブルース曲をインスピレーションにしながら、全員でジャム・セッションとして作曲したというトラックで、この時点でこのバンドが誇っていた驚異的な強度を即興演奏としてみせつける曲だ。

④HOUSES OF THE HOLY

これも〝流浪の民〟と同様に72年の『聖なる館』のレコーディングからの曲で、この時期のレッド・ツェッペリンのエネルギーと充実ぶりを体現する曲。ある意味ではあまりにも単純な構造の曲ではあるけれども、それゆえにこの時期の4人のケミストリーがいかにとんでもなかったかがまざまざとわかる。タイトル・トラックであったにもかかわらず『聖なる館』への収録を見送ったのも、この曲がかもす破格のパワーとドライヴのせいだろう。結果としてこの『フィジカル・グラフィティ』に収録されて大正解だ。ヴァイタリティ溢れるリフとリズム・セクションとが、それぞれに独立しながらも呼応し合っていく響きとヴァイブ、そして、そこにかぶさるヴォーカルの妙は素晴らしいとしかいいようがない。

⑤TRAMPLED UNDER FOOT

スティーヴィー・ワンダー風なキーボード・リフを軸としたナンバーで、このアルバムをリリースしてからはほぼどのツアーでも演奏されたという人気の高い曲。キーボードとギターとで呼応し合っていく特徴的なリフが軸となった曲だが、これが明らかにファンクとなってい

CamScannerでスキャン

たところも重要だ。というのは、ファンクは当時ブラック・ミュージックでは最新型にして最強のリズムとなっていたからで、そのファンクをすでにここまでロック・バンドとして消化していたところがすごいといわざるをえない。しかも、ファンクというスタイルをなぞったり、吸収するのではなくて、新しく強固なレッド・ツェッペリン・サウンドとしてファンクを鳴らしてしまっているところがとんでもない力量を感じさせる。

⑥KASHMIR

間違いなくこのアルバムのクライマックスのひとつといってもいい名曲。ブルースに色濃く影響されているようでいて、実はブルースを徹底的に解剖して再構築してきたレッド・ツェッペリンだが、その試みの果てに行き着いた音楽的な地平がこの曲のサウンドだと、そう感じさせる圧倒的な作品だ。不気味な響きをかもす変則的なリフが複雑に積み上がって壮大な音像を構築していく大作だが、転調とコーラス部分の後を引く不思議な音色や響き、そしてエスニック風なロバートのヴォーカルとのアンサンブルも素晴らしい。また、一貫してまったく同じリズムを刻んでいくジョン・ボーナムのドラムが圧倒的。ある意味でどこか呪詛的なドラムともいえるし、この曲の持つ不思議な神秘性はまさにこのドラムから立ち上がってきているのだとさえ思わせる。

⑦IN THE LIGHT

〝カシミール〟と対をなすようにゆったりとしたリズム構成のなかで展開されるやはり大作。基本的にジョン・ポール・ジョーンズのキーボードをメインに書かれた曲だといわれているが、エスニックとも神秘主義ともつかない、レッド・ツェッペリンならではの独特な叙情性が見事にひとつのトラックと化した名曲。導入部のメロディとコーラスのたゆたうような流れ、そしてそれをまとめていくギターとドラムの展開が実にスリリングで、聴き手のイマジネーションをどこまでもかきたてる。〝カシミール〟同様、長い曲だが、いったん聴いてしまうとどうしても何度も聴き込んでしまう名レコーディングだ。

⑧BRON-YR-AUR

このアルバムでは最も古いレコーディングで、70年に『III』用に録音された音源だ。ジミーとロバートがハードなツアーの息抜きのためにウェールズで過ごしたコテージの名前がそのままタイトルとなっている。アコースティック・ギターの独奏による小品だが、感動的なまでに素晴らしい楽想となっていて、演奏のアレンジといい、パフォーマンスといい、非の打ち所がない。極端ないい方をしてしまえば、『III』から『IV』、そして『聖なる館』までへと至るレッド・ツェッペリンの音の進化をすべて予言していたかのような、深みと響きを持っている。最後のコードのひと鳴りは〝レイン・ソング〟をも思わせて、鳥肌が立ってしまう。特にこのアルバムのほかの楽曲とともに聴くと感慨深いトラック。

⑨DOWN BY THE SEASIDE

この曲はもともとアコースティックとして『III』用に書かれ、実際にはエレクトリック・ナンバーとして『IV』用にレコーディングされた音源。ラップ・ギターのようなサウンドが特徴的なカントリー・ロック風のパートと、ひどくファンキィなブリッジ部分とが交錯する展開が刺激的だ。ロバートのヴォーカルの伸びがものすごくいいので、この曲そのものに一本筋を通してしまうところが印象的。カントリー風パートのジミーの音色の、揺らいでいくようなエキセントリックな響きがどこかデヴィッド・リンチの映画の挿入歌のようでもあって、不思議な魅力をたたえている。

⑩TEN YEARS GONE

このアルバムのためにレコーディングされた音源のなかでは最もメロディアスな構造を持っていて、むしろ『聖なる館』の雰囲気に近い肌合いを持った楽曲。ゆるやかなリフを軸にしているのでゆったりとした構造の曲かと思いがちだが、実に精緻にパートが組み合わされた楽曲で、次から次へと繋がっていくギター・パートの展開があまりにもスリリングだ。そのサウンドと、年月の変節をある女性に託して歌い上げるロバートのヴォーカルとがよく絡み、このアルバムでは最も繊細さを感じさせる

CamScannerでスキャン

トラックとなっている。〝レイン・ソング〟などと並んでジミー・ペイジの目指す構築美が音として見事に鳴っている曲で、特にコーラス部分のアレンジは鳥肌もの。

⑪NIGHT FLIGHT

『Ⅳ』用に71年にレコーディングされた音源。レッド・ツェッペリン風のブギが聴ける名レコーディングで、聴いた瞬間には一体なんでこんな名曲がボツになってしまうのか理解に苦しんでしまう。しかし、『Ⅳ』の完璧なまでのトータル性を考えればこの曲が漏れてしまうのも無理からぬ話で、楽曲たちにとってもとてもハードなバンドであったのだと納得せざるをえない。ロバートの歌詞は徴兵を忌避しようと脱走を試みる青年の心情を歌っているのだろうと匂わせるものだが、実際には「落ち会おう」「跳ぶんだ」「気持ちよくなりたい」などというフレーズがシャウトとして繰り返されるので、どこか放蕩の旅へ旅立つような印象があって、それがひどくソウルフルなノリとヴァイブをかもしている。

⑫THE WANTON SONG

いきなり必殺の高速ギター・リフで始まる、このアルバム何度目かのキラー・チューン。もちろん、このアルバム用のレコーディングからの音源で、リフが圧倒的な音圧と壁になって聴き手に襲いかかる。ヴァース部分の硬質なリフ、ヴァースとヴァースの間の超高速リフの展開、さらに複雑なリズムとコードが展開するブリッジ部分などは明らかに『プレゼンス』や〝アキレス最後の戦い〟へと繋がる作風となっている。ロバートの歌詞は宿命の女やファム・ファタールとの情交を歌ったような内容になっているが、むしろほとんどひとつの楽器となったロバートの唸り上げるようなパフォーマンスがこの鮮烈なバンド・パフォーマンスとあいまって素晴らしい。

⑬BOOGIE WITH STU

これもまた『Ⅳ』のレコーディングからの音源。「スチュー」とは、ローリング・ストーンズの6人目のメンバーといわれ、R&Bキーボードの名手と謳われたイアン・スチュワートのこと。『Ⅳ』のレコーディングでは

ローリング・ストーンズが所有する車両式の移動スタジオが使われた関係で、ストーンズのツアー・マネージャーでもあったスチュワートがレコーディングに同行することになり、その流れからこのロカビリー風ジャム・セッションが行われることにもなった。このアルバムのなかでは息抜きに近い内容の曲だが、生涯裏方に徹したスチュワートを特にフィーチャーするところはさすが。元セッションマンのジミーやジョン・ポール・ジョーンズの思いやりからだったのだろう。

⑭BLACK COUNTRY WOMAN

カントリー・ブルース風のアコースティック曲で、『聖なる館』のレコーディングからの音源。もともと「嫉妬や疑念の耐えない女」というタイトルだったのをロバートの出身地の俗称「ブラック・カントリー」をタイトルに織り込んだ曲。いかにその女性と別れてせいせいしたかを延々と歌っていて、〝テン・イヤーズ・ゴーン〟も昔ロバートが付き合っていた女性への当てつけでもあるというので、よほど嫌な思いをさせられたに違いない。

サウンドはとてもシンプルだが、リズムがおそろしく確かで素晴らしい。特に3ヴァース目からジョン・ボーナムのスネアが入るところがあまりにもシンプルなかっこよさに溢れている。ロバートのハーモニカも秀逸。

⑮SICK AGAIN

このアルバム用のレコーディングからの音源。アルバム中、最もレッド・ツェッペリン風のブルースをストレートに堪能させてくれるトラック。スライド・ギターで鳴らすヘヴィーなブルース・リフが癖になる曲で、ところどころで聴かせる伸びのあるギター・ソロもジミー・ペイジの十八番。アルバムを締め括るにふさわしいファン大喜びのサウンドだ。歌詞はレッド・ツェッペリンを取り巻いていたグルーピーの女の子たちを歌ったもので、こんな若いうちからこんなことをしていていいのかと女の子たちに問いかける。歌詞の内容のいかがわしさが、ミシシッピー・ブルース風のスライド・ギターをベースにしたサウンドと見事に溶け合っているところが素晴らしい。

CamScannerでスキャン

絶頂期の2枚組大作　天辰保文

初の2枚組、しかも、彼らのレーベル、スワン・ソングからの第一作目となった。ちなみに、同レーベルから発売された最初のアルバムは、バッド・カンパニーのデビュー作で、いずれも全米チャートで一位になっている。大きな器が先か、あるいは沢山の品ものができて大きな器が必要になったのか、そのどちらか知る由もないが、大きく広げた風呂敷に、それに収まりのいい品ものが揃ったことだけは確かだった。

ボブ・ディランも取り上げていた古いトラディショナル・ソングもあれば、ロバート・ジョンソンのブルースをもとに、ファンキーにソウル風味を加えた曲もある。イアン・スチュワートを迎えて泥臭いブギウギを楽しませるかと思えば、そこからさらにデルタ地域に踏み込んだブルースがあったりもする。いっぽうでは、ジョニ・ミッチェルに夢中になり、CSN&Yの連中とセッションしたりしていた形跡も、ちゃんと音楽として実らせている。

過去のアルバムへの積み残しも幾つかあるらしいが、冗漫な印象は全くない。もともと、ブルースを根っこにおきながらも、トラッドへの興味は言うに及ばず、インドの楽器を使ったり、古代ケルトの歴史に素材を求めたりしていた人たちだが、ここに来てそれが大きく機能した。ロンドンでちょっと風変わりなレストランに足を踏み入れたら、インドからアラビアまでいろんな場所の香辛料が漂い、異国情緒にすっかり魅せられたような、そういうアルバムでもあった。

それにしても、〝カシミール〟が、その後、ひとりの若者の奇跡の歌声で甦るとは、当時誰も予想しなかったに違いない。そのジェフ・バックリィが亡くなるとき、ラジオから流れる〝胸いっぱいの愛を〟を大声で歌いながら川に入っていったという話を思い出しながら、ぼくは粛としてこの曲を聴いた。時空に紛れ、迷いこんだ旅人の歌、〝カシミール〟を。

全ての準備は整った　粉川しの

「レッド・ツェッペリン」なるものの定義がマックスのゾーンで示された作品。サウンド・ヴァラエティの面でも、2枚組のヴォリュームの面でも、ツェッペリン・サウンドとして今に伝わるスタイルの全てが本作には既に内包されている。続く『プレゼンス』で再び昇華・統合される前の集大成、いや、雑多とすら言える成り立ちが際立つ1枚である。

『聖なる館』のアウトテイク（〝流浪の民〟、〝聖なる館〟、〝黒い田舎の女〟）、『Ⅲ』のアウトテイク（〝ブロン・イ・アー〟）、そして『Ⅳ』のアウトテイク（〝ダウン・バイ・ザ・シーサイド〟、〝夜間飛行〟、〝ブギー・ウィズ・ステュー〟）がそれぞれ収録されていることからも、本作の雑多さについては理解できるのではないか。『狂熱のライヴ』の収録後の疲弊感もあり、レコーディングの中断を挟んで再び始まった本作には前述のように過去の楽曲も追加され、結果2枚組85分という超大作となった。但し本作はコンセプト・アルバムではない。むしろコンセプトという名の枷を取っ払った先でちぐはぐなレコーディングのプロセスも、時系列を無視したトラックリストも許容してとにかく「全て」をやってみた、その自由奔放が全編に躍動感を与えている。曲を厳選して1枚に纏めなかった、いや、纏めようがなかった総覧性にこそ当時のツェッペリンのクリエイティヴィティの凄まじさを垣間見ることができるはずだ。

ブルーズ、アコースティック、中近東のメロディ、ファンク、精緻なオルガンの響き、それら全てがロックに限界はないというメッセージを渾身の力で打ちつけてくる。〝死にかけて〟のボンゾのドラムスは〝アキレス最後の戦い〟と対を成すべき歴史的「ドラム・ソング」である。74年に本作用に書き下ろされた8曲のみを抽出して聴くと、『プレゼンス』に続く道に光が差し込むような明快さが感じられるが、むしろ混沌を混沌のまま受け止めるのが本作に対する流儀かもしれない。

CamScannerでスキャン

Chapter 3

PRESENCE

プレゼンス

オリジナル・リリース 1976年3月31日

1. ACHILLES LAST STAND
アキレス最後の戦い
2. FOR YOUR LIFE
フォー・ユア・ライフ
3. ROYAL ORLEANS
ロイヤル・オルレアン
4. NOBODY'S FAULT BUT MINE
俺の罪
5. CANDY STORE ROCK
キャンディ・ストア・ロック
6. HOTS ON FOR NOWHERE
何処へ
7. TEA FOR ONE
一人でお茶を

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『プレゼンス』

「ロックのアルバムを一枚だけ聴くということになったら、このアルバムを聴けばいい、そんなアルバムです。『聖なる館』をツェッペリンの新しい音楽スタイルのスタート地点とすると、『フィジカル・グラフィティ』ではそれをものすごくいろいろな形で展開して、自分達の作ったスタイルを楽しむかのごとくヴァラエティにとんだ楽曲を作った。それに続く『プレゼンス』は、『聖なる館』から始まったツェッペリンの誰にも真似できない音楽スタイルというものを、完全に肉体化し、ごく自然に自分の中でアウトプットできるようになったいい状態で制作に集中出来たアルバムなんです。このアルバムはロック史上に燦然と輝く〝アキレス最後の戦い〟という曲から始まるんですけれども、これを超える楽曲はないと言ってもいいかもしれない。ジョン・ボーナムのドラムも、これ以上のロック・ドラムは世の中に存在しません。〝アキレス最後の戦い〟を聴くたびに思うんだけれども、これはリード・ドラムなんです。ギターよりドラムが後に録られたということは普通ありえないわけで、そのドラムがリフを全部決めているという。これが不思議でしかたがない。全部、ドラムに合わせてギターを弾いているんですね。〝ロイヤル・オルレアン〟も、ギター・リフの前にドラムができていたのだと思います。だから、ツェッペリンの秘密はリード・ドラムにあるんです。要するにレッド・ツェッペリンというのは唯一ドラムのイントロ・クイズができるバンドなんです。最初にドラムの頭のフレーズを聴くと『あっ!』と分かる。ただリズムを叩くだけではなくて、ジョン・ボーナムはリズムもメロディも何もかも叩く。そのリード・ドラム状態が完成されたのがこのアルバムだと思います。リード・ドラムであるがゆえに、全ての楽器がありえないグルーヴを生み、ありえないリフを生み、ありえない音像を生み、どのロック・バンドも到達し得なかったところへと突き進んだのがこの『プレゼンス』です。すべてのバンドは物語を書こうとしたり、映画を書こうとしてきたわけだけれども、一方でツェッペリンは一枚の絵を描こうとしたんだよね。そして、ツェッペリンという絵は何時間見てても飽きないんです。

ジャケットもいいですよね。どういう意味を込めたのかは分からないけれど、『プレゼンス』というタイトルも含め、まさに日常の中のどこにでもオベリスクがシンボリックに存在しているというのがジャケットのモチーフになっています。そして、ツェッペリンの音楽もそういうものなんです。ツェッペリンの音楽を『プレゼンス』という言葉は非常に象徴していると思います。そういうツェッペリンのありようを究極的に表現したのが〝アキレス最後の戦い〟で、それを導いたのがジョン・ボーナムのドラムだったわけです。だからこそ、ジョン・ボーナムが死んだ後、ツェッペリンは解散してしまうんです」

CamScannerでスキャン

ツェッペリンの「魔法」が、ツェッペリンの「科学」になった

山崎洋一郎

Chapter 3
PRESENCE
1976

『プレゼンス』というタイトルにジミー・ペイジは執拗にこだわったという。ジャケットに写っている黒いオブジェを表す「オベリスク」というタイトルが候補に挙がったこともあったが、ジミー・ペイジはあくまでも『プレゼンス』というタイトルにこだわった。4枚目のアルバムまでアルバム・タイトルをつけずに『I』『II』『III』『IV』と名付け、5枚目は〝聖なる館〟という曲名から『聖なる館』というタイトルを付けたのはいいが、結局その曲は入らなかったというぐらいこだわりが無く、そして6作目は『フィジカル・グラフィティ』（＝実体のある落書き）という、今と過去の曲の寄せ集めのアルバムですよという予防線を張ったタイトルであったことを考えると、この7作目にして『プレゼンス』（＝存在、存在感）というタイトルを付けてそれにこだわったジミー・ペイジのこのアルバムに対する思い入れと自信は相当強いものであったはずだ。そして、その自信と思い入れの強さは、タイトル以上にその音に出ている。

金属的でソリッドなエレキ・ギターの音と、同じく金属的で無機的な響きのヴォーカルと、音と言うよりも鉱物に喩えられるようなドラム・サウンド、そしてゴムで出来た獰猛な生命体のようなベースのサウンド、そうした物質的な存在感のある音で全曲すべてのパートが統一

されている。それまでのどのアルバムにも入っていたアコースティック・ギターの有機的な音や、ピアノやメロトロンなどのジョン・ポール・ジョーンズによる鍵盤の音は、ここでは〝キャンディ・ストア・ロック〟でのバッキング以外一切排除されている。そしてトラックダウンもマスタリングも、トレブルを上げた、音の存在感と切れ味を最大限に増す方向で行なわれている。ここまで統一された一つのトーンですべてを押し切って作られたアルバムは、ツェッペリンの作品の中ではこの『プレゼンス』だけである。このアルバムが後になって「ニュー・ウェイヴ・オブ・ブリティッシュ・ヘヴィ・メタル」の源泉になっていると指摘されるのはこのメタリックなサウンドのせいであり、このアルバムをあまり好きではないという人が少なからずいるのも、サウンドのヴァリエーションを排してあまりにもソリッドでストイックな音で押し切っているからだろう。だが、このアルバムは、この音であることがすべてなのだ。この音は、それまでのツェッペリンの音楽に宿っていた得体の知れない「魔法」のようなものを、よりくっきりとした「科学」として露わにし、前面に打ち出した作品なのである。

このアルバムまでのツェッペリンの音楽は、ギターのリフ、ソロのリード、リズムのアイデア、曲の物語的な構成、アコースティック・ギターや鍵盤によるニュアンスの広がり、ハード／ソフト両面を使い分けたヴォーカル、などが渾然一体となって全体として強烈なエネルギーを生み出し、得も言われぬマジックを放っていた。だが、この『プレゼンス』においては、ジミー・ペイジのギターのリフの組み合わせとジョン・ボーナムのリズムのアイデアだけで曲の骨格が組まれ、そこにすべてのエネルギーとマジックが集約されている。エレキ・ギターとドラムのコンビネーションによる力学だけで、これまでのヴァラエティー豊かな楽曲や重厚なアレンジによって生まれていたエネルギーやマジックと同等の、いやそれ以上の累乗的なエネルギーとマジックを生み出しているのである。それによって、レッド・ツェッペリンというバンドが持っている力の本質が、目に見えるようにダイレクトに聴く者に届く。それ以外の要素はほとんど排除されていると言っていい。ロバート・プラントのヴォ

CamScannerでスキャン

ーカルですら、このアルバムにおいては楽器の一つに過ぎず、その声はこのアルバムのサウンドデザインに合わせて情感を排した金属的なトーンにイコライジングされている。

このアルバムはたった3週間でレコーディングされた。西ドイツのミュンヘンにあるミュージックランド・スタジオが、ローリング・ストーンズのアルバム『ブラック・アンド・ブルー』のレコーディングのために押さえられていてそれだけしか使えなかったからだ。だが、ファースト・アルバムもこのアルバムの場合も、恐るべき短期間でアルバムが制作されたのはまちがいなくジミー・ペイジの中に作りたいアルバムのヴィジョンが明確にあったからだ。スタジオの使用期間が限られていたとか、ロバート・プラントが交通事故で足に大怪我をしていたというのはたいした理由ではない。では、ペイジが明確に持っていた、このアルバムに対するヴィジョンとは何なのか。

それは、ブルースの私生児として誕生し、変化・成長を遂げてきたロックが獲得した独自の本質／パワー／メカニズムを、はっきりと、それだけで成立する表現として確立しようとしたのである。ロックという存在そのもの、ロックのプロセスではなくプレゼンスを、明確に提示しようとしたのである。そしてそれは、見事に成功している。アルバムのラスト曲は、このアルバムにおいて唯一のブルース曲で、多くの評論家からは初期の〝貴方を愛しつづけて〟ほどのブルース感が無いとよく批判されてきたが、だからこそ素晴らしいのだ。この曲はもはやブルースではなく、凄絶で美しいギター・ソロを擁する、どこにも無かったスローテンポのロックなのである。

蛇足になるが、このアルバムは欧米のツェッペリン関連本などではほとんど容赦なく酷評されている。ルーツを遵守しながらヴァリエーションを広げてきたツェッペリンにロックの良心を見出してきた彼らにとっては、このアルバムは裏切りとも捉えられ、その論調が常識とされているのだ。本当にあいつら、何もわかっていない。

①ACHILLES LAST STAND

このアルバムの代名詞と言える圧巻のナンバーだ。荘

CamScannerでスキャン

的なつアクレァンクなギター・リフを効果的に重ねたドラマティックで勇壮な曲調、名馬の疾走を思わせるような力強く理知的なドラミング。硬質で直線的なイメージを放ちながらも、ジミー&ボンゾ独特の現代的なファンク感覚が発揮されているところが極めてユニーク。ヘヴィ・メタルとはまったく非なるものだ。走ってはブレイクが入り、また走ってはブレイクが入り、それを繰り返しながらどこまでも高く上がって行き、緊張感が高まりながらどんどん解放されて行くという不思議な体験をする。ネブワースでのライヴではさらにスピード感を増してとても人間業とは思えない凄まじい演奏だった。

②FOR YOUR LIFE

これも形容しようのない、聴いたこともないような奇妙なロック。古いデルタ・ブルースにヘヴィーなファンク・ビートを注入し、ねじれたメタル・ギターのリフを重ねたような奇怪な曲がぶっ飛んだまま押し切っていく。こんな聴いたこともないような異様な曲が、音の存在感と演奏の説得力と全体のダイナミズムによって自分の頭の中で「ロック」としてみるみる堂々とリンクを持ち始める驚きと興奮。それがアルバム『プレゼンス』を聴く醍醐味だ。この曲は、話題になった2007年の再結成のライヴで初めてステージで演奏された。

③ROYAL ORLEANS

ツェッペリンにしては珍しくストレートで軽快なファンキー・ビート。そこにリフとドラムのキメのブレイクを差し込んでツェッペリン的な張りつめた緊張感を加えている。かと思えばニューオリンズのバーボン・ストリートの光景を歌う部分ではサルサのリズムやボンゴまで登場してツェッペリンにしてはお茶目なサービスもアリ。

それにしてもこのアルバムにはヘロインやコカインについての歌詞が多い。ジミー・ペイジとボンゾはかなりやっていたから、ロバート・プラントは非難めいた気持ちを抱いていたのだろう。

④NOBODY'S FAULT BUT MINE

アナログ盤ではここからがB面。この曲もブレークを

CamScannerでスキャン

多用した「ストップ&ゴー」スタイルの曲。最初のジミー・ペイジのギター・フレーズとの絡みからして、この曲はロバート・プラントの歌の重要性が珍しく大きい。中盤のクライマックス部分でも、本来ならジミー・ペイジのギター・ソロが炸裂するはずの部分でロバートがハーモニカのソロを吹きまくっている。ギター・ソロに匹敵するぐらいのパワフルなハーモニカ・ソロで、このアルバムの中ではまちがいなく最もロバート・プラントに花を持たせた曲。

⑤CANDY STORE ROCK

リヴァーブの効いたギターの録り方や歌の譜割りはフィフティーズのロックンロールのテイスト。だけどリズムのパターンやギター・リフは近未来的。途中でエキゾチックなリズム展開になりパーカッションも入ってくる。分裂症的な曲の構成と、全体的なフィフティーズの陽気な雰囲気と、違和感だらけのままけたたましく進んでいく不気味な曲。アルバムの中では異色。

⑥HOTS ON FOR NOWHERE

これもストップ&ゴー・スタイルの、ファンキーな曲。このアルバムはほとんどの曲が広義の意味でのファンク・ビートだ。デビュー・アルバムの1曲目〝グッド・タイムズ〜〟からいきなりファンクだったぐらいだから、ツェッペリンは一貫している。ただし、ありがちなファンキーなリフでファンク・ロックをやるのではなくて、ボンゾのドッタンバッタンしたビートとペイジの直線的なリフの交差とズレが独特のファンク・ビートを聴き手に感じさせる構造になっている。これがかっこいい。

⑦TEA FOR ONE

あえて激情を抑えた演奏で、これまでになかった「酔わない」「溺れない」ブルースのスタイルを作り上げている。マイルス・デイビスのジャズを聴いているような緊張感とクールな感触を最後までキープしている。ブルースのくせに「泣き」が足りないという不満を持つ人もいるようだが、これは最初から泣くためのブルースではない。というか、ツェッペリンに「泣き」はない。ジミ

ー・ペイジとエリック・クラプトンはぜんぜん違う。ツェッペリンはそれを超えようとする「ロック」なのだ。

ロックと想像力のゼロ地点

粉川しの

ロバート・プラントの事故による負傷が完治せぬままスタジオに入り、僅か3週間で作られた本作。時間的リミットがあり、物理的限界があり、しかしその逆境をむしろバネとした緊張感が全編で漲っている。『聖なる館』で彼らが手にした音楽の位相の変化と深化と、『フィジカル・グラフィティ』で獲得した圧倒的な多様性を、ここで改めて溶解し、核分裂を起こさせていくような傑作である。

オーヴァー・ダビングによって補強はされているものの、基本はギター、ベース、ドラムのライヴ感覚によってひた走っていく、極めて肉体的なアルバムだ。たとえばブラインド・ウィリー・ジョンソンの原曲〝俺の罪〟ではブルーズの変化形を、〝キャンディ・ストア・ロック〟や〝何処へ〟ではファンクの究極形を新たに編み出しているように、細部に亘って緻密な構造と突出したオリジナリティを発揮している一方で、それを解きほぐし分析する必要を全く感じさせない、むしろあるがままの音塊でぶんなぐられるような原初のスリルが本作の肝だろう。

また、ギター・リフとリズム・セクションの絡み合いにおいて語るならば、50年以上のロック・ヒストリー中でも本作冒頭の〝アキレス最後の戦い〟をしのぐスリルは未だ生まれていない。膨大な手数とアイディアを奇妙なほど美しいトータルデザインで叩きつけるボンゾのドラムスは最早神秘の域で、オリジナリティとミスタッチの微妙な狭間で天翔けるペイジのギターもとんでもない。

ゼロから新たなロックのかたちを掘り出そうとする高い志を持った2000年代のバンド達にとって勇気ある原点となっている作品であり、21世紀の今、最も参照されているツェッペリンの一枚を挙げるとしたらこの『プレゼンス』をおいて他に無いのではないだろうか。戸棚に仕舞い込まれたクラシック・ロックとしてではなく、今なお「今」に根ざした圧倒的な一枚である。

CamScannerでスキャン

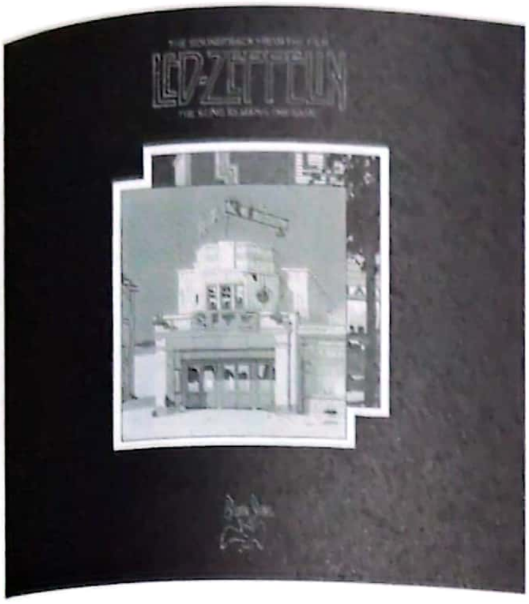
最後のソリッド・ゴールド

坂本麻里子

クリシェとしてつい笑いの対象にしてしまいがちだが、ロックというキャンバスに神話性やシアター、スペクタクルにショック……となんでもかんでもブチ込まれていった70年代というのは、巨大化イケイケないい時期だったのかもしれない、と思う。ロックの「なんでもあり」な拡張性を信じていた無邪気な時代とも言えるし、その空気に比例して音量もセールスもライヴ会場もデカくなっていった。『IV』の爆発的成功で文字通りロックのシンボルと化し、すさまじい勢いで70年代を制してみせたツェッペリンは巨人志向の権化であり、その集大成と言えば、やはり2枚組大作『フィジカル・グラフィティ』が挙がるだろう。だが「デカさ」という点では実は本作も負けていない。

ロバート・プラントの負傷に影響され、レコーディングも異例の短期決戦だったとされるこの作品は、結果『フィジカル～』のサイド1&2のみに焦点を絞ったごとき、抜群に凝縮されたロックンロール・レコードになった。各人の演奏はシャープで背筋に寒気が走るし、硬質なサウンドそしてどんぴしゃなプロダクションは、様々なジャンルを足し算し掛け算し、音の領域を広げてきた過去数作とは異なる統合&研磨のベクトルを感じさせる。それでもなお、このレコードは同時代の多くの作品に較べどうしようもなくエピックに、ワイドに響く。ビッグな舞台とクラウドを相手にしてきたこのバンドならではの空間把握～発想ゆえだろう。

そうした広漠さが、パンクスに「ロック・ダイナソー」と批判される所以でもあった。しかし、無条件にかっちょええっ！とひれ伏すしかない、そんな楽曲を数え切れないほど抱える彼らのディスコグラフィの中でも、ジミー・ペイジのソリッドなリフが火を噴く①は絶品中の絶品。贅肉は一切ないのに全身が衝撃でわななく、異様な霊気に満ちた本作の後、たった1枚しかオリジナル・アルバムが出なかったのは本当に残念だ。



Chapter 3

THE SONG REMAINS THE SAME
永遠の詩(狂熱のライヴ)

オリジナル・リリース 1976年9月28日

[Disc 1]

1. ROCK AND ROLL
ロックン・ロール
2. CELEBRATION DAY
祭典の日
3. BLACK DOG (including BRING IT ON HOME)
ブラック・ドッグ
4. OVER THE HILLS AND FAR AWAY
丘のむこうに
5. MISTY MOUNTAIN HOP
ミスティ・マウンテン・ホップ
6. SINCE I'VE BEEN LOVING YOU
貴方を愛しつづけて
7. NO QUARTER
ノー・クォーター
8. THE SONG REMAINS THE SAME
永遠の詩
9. RAIN SONG
レイン・ソング
10. THE OCEAN
オーシャン

[Disc 2]

1. DAZED AND CONFUSED
幻惑されて
2. STAIRWAY TO HEAVEN
天国への階段
3. MOBY DICK
モビー・ディック
4. HEARTBREAKER
ハートブレイカー
5. WHOLE LOTTA LOVE
胸いっぱいの愛を

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『永遠の詩(狂熱のライヴ)』

「このライヴ盤については、申し訳ないけれどもレッド・ツェッペリンのライヴは正直観ないと分からないと思います。しかし、「レッド・ツェッペリン狂熱のライヴ」という映画もすごいし、このライヴ・アルバムもすごい。ライヴ作品はどうしてもドキュメンタリーの要素が強いけれど、レッド・ツェッペリンの場合、それ以上に音楽作品なんだという姿勢が貫かれているんですね。どういうふうにトラックダウンをやったのかは分からないけれども、ライヴ・アルバムにおいてもレッド・ツェッペリンは明らかに「聖なる館」以降の音のありようみたいなものを、もう一度構築しているわけです。再構築というよりも、ライヴの中でそれを形にしているというのが、すごく重要なんですね。要するにツェッペリン・サウンドが確立される前の楽曲を、「聖なる館」以降のツェッペリン・サウンドが確立された世界観によって再現しているというところがこのアルバムの一番重要なところで、もはや普通のロックンロールではないというか、すべてが〝今〟のツェッペリンのサウンドの世界観でもう一度作り直されているんです。ツェッペリンの場合、初期の楽曲もそういうふうに更新されていくのがすごいんです。彼らにとってのライヴは原典の再現をするためのものではないんです。約30分に及ぶ〝幻惑されて〟が象徴的ですけど、ここにおいては〝幻惑されて〟もはやファースト・アルバムの〝幻惑されて〟ではなく、「聖なる館」以降の〝幻惑されて〟に更新されているっていう、そこが一番重要なところなわけで。単純にライヴの魅力とかそういうところではないんです。過去の楽曲を含めて、この時点でのレッド・ツェッペリン・サウンドをもう一度再構築して、ライヴ・アルバムにおいてもレコーディング技術を駆使してもう一度スタジオ・アルバムを作るように作り直しているという、映画のサウンドトラックのレベルを超えた作品。だから、意味は違うけどこのアルバムはリミックスに近いと思う。それにしても、レッド・ツェッペリンのライヴを観たことがない人はかわいそうだと思う。ツェッペリンのライヴっていうのは、なんだかよく分からないものだった。人間業ではなかったっていうか。これほどのバンドなのに再結成しないなんて、犯罪に近いと言ってもいいかもしれません」

レッド・ツェッペリンのライヴの永遠性

古川琢也

Chapter 3
THE SONG REMAINS THE SAME　1976

オリジナル・リリースの際、本作の出来にメンバー自身があまり納得していなかったことはよく知られている。ライヴという場がすべてと言っても過言ではなかったレッド・ツェッペリンというバンドにとって、これがベストなライヴかと言われればそうではないし、ポスト・プロダクションについても完全に納得できるものではなかったということなのだろう。本作は同名の映画のサウンドトラックでもあったわけだが、映画のほうはさらに制作が難航しており、ペイジの友人でもあった最初の監督、ジョー・マソットはその遅々とした作業のためクビになり、代わって監督に就いたピーター・クリフトンもフィルムの一部を勝手に持ち出そうとするなど、映画のスタッフに対するバンド側の不信感はどうにも消えることがなかった。

実際、サウンドトラックが１９７６年9月28日に、映画が同年10月20日に公開されると、バンドは批評家から袋叩きに遭うことになる。特に揶揄されることが多かったのが、映画でライヴ映像の途中に挟み込まれたファンタジー・シークエンスだった。確かにこの映画を初めて観たときに、あっけにとられた人も多かったのではないか。〝幻惑されて〟のギター・ソロをバックにジミー・ペイジがタロットカードの隠者に出会うシーンなどは、

CamScannerでスキャン

ようにも享楽的で、夢想的で、少年趣味的であり、それは以前からレッド・ツェッペリンを敵視していた欧米のメディアにとって格好の標的となった。

けれど、映画に対するこうしたリアクションは、レッド・ツェッペリンのライヴが規格外のものであったことを逆説的に示している。レッド・ツェッペリンのライヴの代名詞でもあった数十分に及ぶ〝幻惑されて〟のインプロヴィゼーションがもたらす快感とは、映像を用いても記録することができない類のものだったのだ。それこそがレッド・ツェッペリンというバンドの特異性であり、彼らのライヴはその場に身を置くことでしか感じることのできない、まさしく〝体験〟だったのだろう。事実、後に『レッド・ツェッペリンDVD』で30年以上の月日を経て日の目を見る70年のロイヤル・アルバート・ホールでのライヴも撮影されていたわけだが、当時の技術ではクオリティに満足できず、バンドは公開を見合わせている。そして、バンドの活動中に唯一リリースされたライヴ・アルバムとしてディスコグラフィーに残されたのが、本作『永遠の詩（狂熱のライヴ）』である。

本作は、1973年7月に行なわれたマディソン・スクエア・ガーデンでの3日間のライヴから収録されている。時期としては5作目の『聖なる館』をリリースしてのツアーであり、バンドのサウンド・メカニズムが完成型を見た最高の時期と言える。しかし、冒頭でも触れたように、本作にベストなプレイが収められているかというと確かに首を傾げざるを得ない。技術的な部分で言えば決して完璧ではなく、その事実も本作の評価に影響を与えてきたわけだが、けれど、このアルバムにはレッド・ツェッペリンの音楽において最も重要と言っていい要素が克明に記録されている。それは、グルーヴである。冒頭の血気盛んにイントロのギター・リフへと突っ込んでいく〝ロックン・ロール〟からして、既にスタジオ・アルバム以上のスウィングを巻き起こしており、続く〝祭典の日〟では、グルーヴだけによって楽曲が一新されてしまっている。近年になって続々とリリースされたライヴ作品に接していても思うが、レッド・ツェッペリンのライヴとは、言うまでもなくアルバムの楽曲を再現することにあるのではなく、その場で楽曲が生まれ変わって

しまう力学にこそあった。本作はその意味においてレッド・ツェッペリンのライヴを見事に記録しているし、それだけでロック史に残るライヴ・アルバムとして破格の価値を持っている。そして、２００７年に行なわれたリマスターによって本作はようやく正当な評価を得るようになった。あのグルーヴが甦ったのだ。

セットリストはこのツアーで基本的に演奏されていたものであり、２００７年のリマスター時にボーナストラックが6曲追加され、ほぼライヴの全編が収録されるようになった。ちなみに、そのとき追加されたうちの1曲〝オーシャン〟はディスク1の最後に収録されているが、実際のライヴでは〝胸いっぱいの愛を〟の後、ライヴの最後に演奏されていた曲だ。『I』から『聖なる館』まで、どのアルバムからもまんべんなく楽曲が演奏されているが、どの曲も１９７３年7月、ライヴが行なわれたその日に生命を得て、生まれ変わっている。なかでも圧巻なのは約30分に及ぶ〝幻惑されて〟だろう。バンドのジャムが大半を占めるこの曲だが、ジミー・ペイジのギターに明らかな通り、それは『聖なる館』でツェッペリン・サウンドが完成して以降のメカニズムで鳴っており、パンクという単語が浮かんでくるフレーズさえ既に登場している。その革新性は、〝胸いっぱいの愛を〟でロックンロール・メドレーに突入しても変わらない。レッド・ツェッペリンは、ソングライティングや楽曲の構造によってではなく、その音自体によって現代的なロックの金字塔を打ち立ててしまったバンドである。そして、その真価が最も発揮されたのがライヴだった。

２００７年12月にレッド・ツェッペリンが一夜限りの再結成を果たした際、定員2万人の公演に１０００万もの申し込みがあったという。この数字がなによりも物語っているが、レッド・ツェッペリンのライヴに対する神話性は、解散から30年近くが経とうとしている今もまったく失われていない。むしろ、現在のほうがより大きなものになっているかもしれない。そこには１９９７年にリリースされた『BBCライヴ』、２００３年にリリースされた『レッド・ツェッペリンDVD』、『伝説のライヴ -HOW THE WEST WAS WON-』が大きな役割を果たしたことは間違いないだろう。けれど、

CamScannerでスキャン

それまでの20年近く、その場に立ち会わない限り最終的には体験することのできないレッド・ツェッペリンのライヴを伝え続けてきたのは本作なのだ。

①ROCK AND ROLL

『IV』のレコーディング時にジャム・セッションから生まれた楽曲だけあって、ライヴの定番曲となった。本作ではイントロのフィルのところで少しずれるが、そんなことはお構いなしにジョン・ボーナムのドラムは突っ走っていく。ジミー・ペイジもそれに応酬するかのようにギター・ソロではグルーヴ重視でとにかく走り抜ける。決して再現性の高い演奏ではないが、それすら最早問題としていない。最後にジョン・ボーナムによるアウトロが待ち受けるが、ドラムだけで生み出されるあの破壊力が、このバンドの異常な楽曲構造を可能にしている。

②CELEBRATION DAY

ライヴ・ヴァージョンで楽曲が生まれ変わる好例であり、ジミー・ペイジの生み出すリフが、どんなサウンドであっても普遍性を持っている好例。アルバム『III』収録時には、カントリーの影響下でスライド・ギターをフィーチャーした落ち着いた楽曲としての佇まいがあったが、このツアーでは〝ロックン・ロール〟の勢いそのままに、ドライヴのかかったエレキ・ギターのサウンドで畳み掛ける攻撃的な楽曲に生まれ変わっている。

③BLACK DOG

2007年のリマスター時に追加収録された楽曲の一つ。確かに音源だけだと、ジミー・ペイジのギターとジョン・ボーナムのドラムがなかなか噛み合わず、このときの演奏はツェッペリンならではのグルーヴがうまく立ち上がらない印象がある。イントロで演奏されるリフは『II』に収録の〝ブリング・イット・オン・ホーム〟のもので、ツアーによっては『III』の〝アウト・オン・ザ・タイルズ〟が導入として使われた。ロバート・プラントによる「a-ha」というコーラスは観客による大合唱で迎えられている。

CamScannerでスキャン

④OVER THE HILLS AND FAR AWAY

アルバム『聖なる館』では、アコースティック部とエレクトリック部の動と静の対照が印象的な楽曲だが、ライヴではエレクトリック・ギターだけで、その動と静の対比を表現している。圧巻は2分半過ぎから始まるギター・ソロで、2分近くジミー・ペイジが弾きまくる。こうしたライヴにおけるギター・ソロの在り方は、以降のハード・ロック・バンドにとって雛形になっていくわけだが、レッド・ツェッペリンが抜きん出ているのは、ギター・ソロがバンドのアンサンブルや楽曲の構造と密接な関係を持っていたことであり、この曲でも楽曲の必然的なパートとして聴き手にスリリングな感触を残す。

⑤MISTY MOUNTAIN HOP

これも2007年のリマスター時に追加された曲だが、これまでお蔵入りになっていたのがもったいない素晴らしいテイク。ジョン・ポール・ジョーンズはこの曲ではエレクトリック・ピアノを弾いていて、彼によるメイン・テーマの旋律が先導する形で、レッド・ツェッペリンならではと言えるグルーヴが生まれている。このツアーでは、この曲の演奏の後、ノンストップで次の〝貴方を愛しつづけて〟へと雪崩れ込んでいる。

⑥SINCE I'VE BEEN LOVING YOU

『III』に収録の楽曲だが、『III』のレコーディング前からライヴでは演奏され、それ以来ライヴでは定番となった楽曲。1975年のツアーでは、ジミー・ペイジが指を怪我したためにセットリストから削られたこともあったが、それぐらいなくてはならない重要なレパートリーだった。ギター・ソロの名曲としてもロック史で必ず語られる楽曲で、全編に亙るジミー・ペイジのギター・ソロとロバート・プラントのシャウトによる掛け合いは、レッド・ツェッペリンの象徴的なイメージに応えるものだった。演奏後、ロバート・プラントは「ギター、ジミー・ペイジ」というMCを入れている。

⑦NO QUARTER

この曲も73年のこのツアー以来、ツアーの重要なレパ

CamScannerでスキャン

ートリーになり、80年の最後のヨーロッパ・ツアーまでは必ず演奏された。ジョン・ポール・ジョーンズのクラシックへの素養が最大限に発揮された楽曲であり、本作には収録されていないが、以後のツアーでは途中でピアノ・コンチェルトが挟み込まれることもあったという。そのため豊饒な和音の響きが活かされた楽曲であり、レッド・ツェッペリンのトータル・キャリアを考えてもそのアンサンブルは一つの到達点と言っていい。

⑧THE SONG REMAINS THE SAME

ギター・リフによって楽曲を掌握してみせるジミー・ペイジのソングライティングの代表格と言えるナンバー。ちなみに、この曲が初披露されたのは1972年の日本公演。最終的に映画と本作のタイトルにもなったこの曲だが、アルバムの多重録音されたギターを再現するのは不可能であったものの、ダブルネックの12弦ギターによってかなり充実したプレイを本作では見せている。あらゆるものをなぎ倒していくようなジョン・ボーナムのドラム、リズムとギター・リフをグルーヴで繋ぐジョン・ポール・ジョーンズのベース、そしてジミー・ペイジのギター、その意味ではロバート・プラントの役割が比較的少ない楽曲なのだが、映画ではこの曲のときにロバート・プラントのファンタジー・シークエンスが挟み込まれる。

⑨THE RAIN SONG

〝ノー・クォーター〟から始まった『聖なる館』からの3連打を締めくくるナンバー。レッド・ツェッペリンならではの叙情性が活かされたナンバーで、初期の〝サンキュー〟などがどこか牧歌的な響きを持っていたのに対し、崇高とも言えるような悲哀を表現することに成功している。前作で〝天国への階段〟を書いたからこそできたナンバーだろう。7分を超える楽曲だが、大きな楽曲の展開は終盤に一度しかない。それでも聴かせてしまえるのがツェッペリンだった。

⑩THE OCEAN

『聖なる館』のラスト・ナンバーであり、このツアーで

CamScannerでスキャン

もセットリストの最後に演奏されていたナンバー。これも2007年のリマスター時に追加収録されたナンバーの一つ。ライヴでも最後のドゥーワップ調になるくだりは再現されていて、ブルースの原初の記憶にも触れながら、それを圧倒的なエネルギーによってモダンな快楽を生み出してしまうさまがより生々しく記録されている。「俺たちは既に4回もやったけど、やっとしっくりくるようになった～」というオリジナル・アルバムにも入っているジョン・ボーナムのつぶやきは、ライヴでも再現されていて、より鮮明に聴くことができる。

⑪DAZED AND CONFUSED

このアルバムのハイライトであり、レッド・ツェッペリンのライヴでは常に大きな役割を担ってきたナンバー。約30分に及ぶ演奏で、アナログの時代は、ディスク1のB面にこの楽曲だけが収録されていた。ヤードバーズ時代からの楽曲で、レッド・ツェッペリンの歴史のなかでも最も古い曲と言えるわけだが、ライヴの場で常に生まれ変わってきたナンバーでもあり、ライヴで披露されるこの曲にこそ時々の最新のレッド・ツェッペリンがあった。〝アキレス最後の戦い〟の一部や〝クランジ〟〝ウォルターズ・ウォーク〟など、この曲のインプロヴィゼイションによって生まれた楽曲も多い。ヴァイオリンの弓によるジミー・ペイジの演奏は、このバンドが音響という概念をモダンな感覚で捉えてきた証と言える。

⑫STAIRWAY TO HEAVEN

当然のことながら、映画でもハイライトとして扱われた名曲。発表後、レッド・ツェッペリンのほとんどのライヴで歌われてきた楽曲でもあるが、あまりに一人歩きしてしまった曲でもあり、90年代のジミー・ペイジ&ロバート・プラントにおいても、プラントがこの曲を歌うことを頑なに拒否したり、距離感をもって付き合ってきたところがある。けれど、レッド・ツェッペリンならではのアンサンブルとポピュラリティが結実した楽曲であり、その魅力は本作でも堪能できる。特に9分前後のペイジとボーナムのインタープレイはすごい。

CamScannerでスキャン

⑬MOBY DICK

本作に収録されている唯一のインストゥルメンタル・ナンバーだが、それ以上にジョン・ボーナムのドラム・ソロがある曲としてレッド・ツェッペリンのライヴでは重要な役割を果たしてきたナンバー。この曲のドラム・ソロはロック・コンサートにおけるドラム・ソロの在り方を根本的に変えてしまったわけだが、ジミー・ペイジのギター・ソロ同様、多くのフォロワーを生むことになった。このアルバムのテイクでもメイン・リフによる導入は早々に終わり、そこから10分近い壮絶なドラム・ソロに突入する。現在では『レッド・ツェッペリンDVD』や『伝説のライヴ－HOW THE WEST WAS WON－』でさらに長いソロを聴くことができるが、終盤に聴ける高速のタム回しは今聴いても熱くなる。

⑭HEARTBREAKER

そして、"モビー・ディック"と同じく『II』に収録のこの曲では、再びジミー・ペイジがギター・ソロを弾きまくっている。これも2007年のリマスター時に追加収録されたナンバーの一つ。ジミー・ペイジならではというギター・リフが非常に印象的な曲だが、ここでは1コーラスで早々に引き上げ、ジミー・ペイジ一人によるギター・ソロのパートに突入している。ライヴの前半で演奏されることも多かった曲だが、ここでは終盤に演奏され、ジョン・ボーナムのドラムを経て大団円を迎える"胸いっぱいの愛を"にそのまま突入している。

⑮WHOLE LOTTA LOVE

言わずと知れたレッド・ツェッペリンのキャリアを代表する名曲。レコーディング当時はスタジオ技術によって、この曲の中間パートのミステリアスな雰囲気を作り出したが、この頃にはライヴ・パフォーマンスとしても定着していて、テルミンやディレイやリヴァーブを使って、楽曲の可能性をさらに広げている。この曲では定番となっているロックンロール・メドレーも収録され、ジミー・ペイジとロバート・プラントの掛け合いで徐々に熱量を上げて、ロックンロール・メドレーに突入し、最後は再び"胸いっぱいの愛を"で締めくくっている。

CamScannerでスキャン

垣間聴く伝説

天辰保文

同名のドキュメント映画のサントラ盤として、映画の公開にあわせて1976年秋に発売されたが、73年夏のニューヨークはマディソン・スクエア・ガーデンでのライヴ録音で、そこには随分と時差があった。演奏されているのも当然それ以前のに限られ、作為にも似た違和感を持った記憶がある。それでも、レッド・ツェッペリンのライヴが初めてレコード化された、その事実が諸々の悪条件を上まわっていたのも確かだった。

2時間弱、後にボーナス・トラックを加えて発売されたCDだと優に2時間を超えるライヴ。〝幻惑されて〟に至ってはレコード盤の一面全てを使った約30分の熱演。それに、歌も演奏も叫び、吠え、震えといった状態が続き、そのテンションの高さたるや、聴くほうも体力を必要とした。いまはもちろんのこと、76年当時にしたって、こうやってインプロヴィゼーションを駆使しての熱演は珍しく、時代に取り残されたというか、否定的な意見があったのも無理はない。

しかし、いま改めて聴いていて感じるのは、〝幻惑されて〟で、スコット・マッケンジーの〝花のサンフランシスコ〟が挿入されていたり、〝胸いっぱいの愛を〟が、ブルースの先祖返りに加えてスティーヴ・ミラー顔負けのサイケデリックな演奏だったり、60年代のカウンター・カルチャーに通じる匂いがあることだ。少なくとも彼らは、そういった動きにシンパシーを覚えていたのではないか。行く先々での大騒動も、そういう形でしか表現できないという、遅れてきたが故の不幸だったのではないか。

そう言えばと、デビュー当時の彼らが、哲学書を手に小難しいことを語る学生たちに支持されたやくざ映画のような立ち位置だったことを思い出した。きっとぼくは、ツェッペリンのほんの一部しか知らなかったのだろうなと、そんな当時を振り返りながら聴き終えたいま、立ち上がろうとしたらよろめいた。

CamScannerでスキャン

残された唯一のライヴ遺産

松村雄策

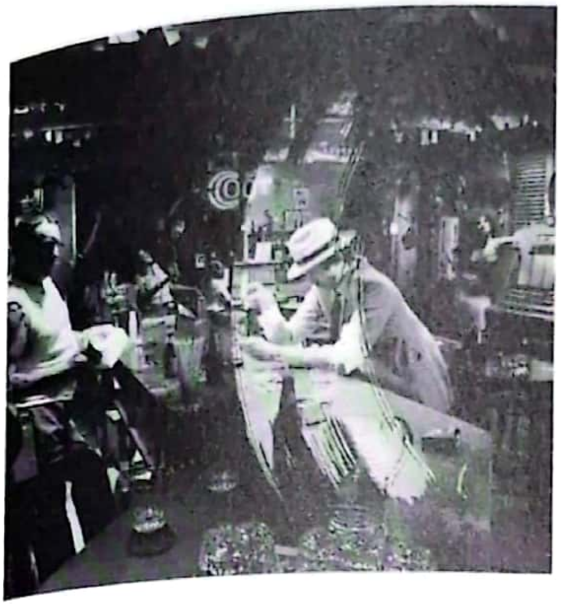
レッド・ツェッペリンのスタジオ・アルバムを注意深く聴くと、ジミー・ペイジの長いアドリブ・ギター・ソロがそれほどないということに気がつくだろう。かなり弾いているようなイメージがあるのだけど、それは決められたリフやフレーズなのである。なんといっても、ギター・ヒーローの時代である。当時のギタリストは、みんなえんえんとソロを弾いていたのである。

つまり、レッド・ツェッペリンというのは、設計図によってサウンドを構築したようなバンドだったのである。四人で築きあげた、ピラミッドのようなバンドだったのである。だから、長いギター・ソロは、意識の中になかったのではないだろうか。そのために、ジミー・ペイジはギターは上手くないなどという説も一部にはあったのだけど、冗長なアドリブをえんえんと続けるよりも、短いフレーズでビシッと決めるほうがかっこいいのはいうまでもない。

しかし、そんなジミー・ペイジも、ライヴになるというと豹変する。そのときの感情のおもむくままに、ギター・ソロをとる。おそらく、彼等はレコードとライヴは異なるものだと思っていたのではないだろうか。そりゃあそうだ、三時間も四時間もやるのだから。

『永遠の詩（狂熱のライヴ）』は、レッド・ツェッペリン活動期の唯一のライヴ・アルバムである。あれだけのバンドなのだから、もっとあってもおかしくはないのだけど、これ一セットだけである。しかし、彼等がレコードとライヴは違うものだと思っていたら、当時ライヴ・アルバムを作ろうとは考えなかっただろう。

このアルバムにしても、同名の映画のサウンドトラック盤である。あまり積極的な匂いは漂ってはこない。しかし、あれだけのバンドであるにもかかわらず、レッド・ツェッペリンはライヴの音源も映像も少ない。活動期に自分達の意志でこれだけでも残してくれたのは、嬉しい。



Chapter 3

IN THROUGH THE OUT DOOR

イン・スルー・ジ・アウト・ドア

オリジナル・リリース 1979年8月15日

1. IN THE EVENING
   イン・ジ・イヴニング
2. SOUTH BOUND SAUREZ
   サウス・バウンド・サウレス
3. FOOL IN THE RAIN
   フール・イン・ザ・レイン
4. HOT DOG
   ホット・ドッグ
5. CAROUSELAMBRA
   ケラウズランブラ
6. ALL MY LOVE
   オール・マイ・ラヴ
7. I'M GONNA CRAWL
   アイム・ゴナ・クロール

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』

「『プレゼンス』によって一つのツェッペリンのスタイルが完成されたので、そこから次のステージに行こうとした、この『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』はそういう試みの作品ですね。ジョン・ポール・ジョーンズも語っていますが、ツェッペリンは常に違う作品を作ることを自分達に義務付け、実際にそれをやり通してきたと。だから、1枚目と『プレゼンス』を比べると、同じバンドとは思えないほどの音の変化があるわけだけれども、しかし、じゃあ1枚目がくだらなくて『プレゼンス』がすごいのかというと、そうではなくて両方ともすごい。ツェッペリンというのはそういう画期的なバンドなんですが、そのツェッペリンが次のステージに向かおうとしていたのがこの『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』だった。言うまでもなくジョン・ポール・ジョーンズのシンセが多用されています。彼の役割というのはツェッペリンの中でもすごく重要で、何よりもあの素晴らしいベースがツェッペリン・グルーヴの基本を作っているところがあるんだけれども、それと同時にアレンジャーとしても、あるいはベース以外のインストゥルメンタルを非常に的確に表現するプレイヤーとしても重要な役割を果たしていました。その彼のヴィジョンが、こういった新しいキーボードを導入してツェッペリン・サウンドを次のステージに持って行こうというものだったのだと思いますね。ただ残念なことに、これは実験段階で、ここからどう展開するのか分らない状況の中でバンドは解散してしまったという。いろいろな可能性、今まで持っていたツェッペリンのサウンドとは違うグルーヴが来そうだなという予感を感じさせる作品だったのに、次のステージの完成を見る前にバンドがなくなってしまったことによって、最終的なゴールが見えない作品になってしまった。だからすわりどころがちょっと悪いものになってしまったんだけれども、逆に言えば、バンドが次のステージに向かってものすごく大きな可能性に挑戦している作品でもあるということなんです。一つ一つ聴くと、基本的にツェッペリンのリフとツェッペリンのグルーヴとツェッペリンのサウンドがあるから、取り立てて曲が今までとまったく違うと感じるわけではないんだけれども、サウンド・デザインがまったく変わっています。『今までのツェッペリンとちょっと違うな』みたいな居心地の悪さを感じるんだけれども、逆に言えばいろいろな意味で『ツェッペリンってサウンド・デザインなんだな』ということを再確認できるという作品でもあります。当然楽曲も重要なんだけれども、全体のグルーヴとサウンド・デザイン、音の構造、どういう楽器が使われているかとか、そういうものすごく基本的な部分でツェッペリンの音の印象というのが決定付けられていることが、非常によく分かりますね」

CamScannerでスキャン

更なる未来の予感を残して

高見展

Chapter 3
IN THROUGH THE OUT DOOR　1979

レッド・ツェッペリンがリアルタイムでリリースしたオリジナル・アルバムとしては最期の作品となったこの『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』。出た当初も今も、評価は散々なものだし、収録された音源のクォリティがこれまでの作品と較べると見劣りするのは確かにその通りだと言わざるをえない。しかし、このバンドが依然として孕んでいた可能性を考えるととても口惜しいアルバムでもあるし、ジョン・ボーナムの死さえなければ、まだまだ先はあったことがうかがえる作品でもある。個人的にも、このアルバムが出た当時は高校生であっただけに、とりわけ記憶に強烈に残っている作品だ。ぼくがこの伝説のバンドと生でオンタイムな形で触れた機会はこれが最初で最期だったからだ。この作品はちょうどぼくがハワイに住んでいた頃にリリースされ、その数日前にぼくはビーチ・ボーイズのライヴを観たばかりだった。会場全体がキマっていたようなライヴで、お客さんの多くが、ステージでオーヴァードーズしてしまったメンバーのデニス・ウィルソンと同様に会場のそこかしこでオーヴァードーズしているという、とんでもないライヴだった。その数日後にこのアルバムが突然、地元のタワーレコードに入荷され、ツェッペリン新譜の噂を聞きつけて友達と毎日タワーをチェックしていたぼくは発売日に

CamScannerでスキャン

興奮してこのアルバムを買って帰った。それからすぐに、この作品は大コケなんじゃないかという話にみんなでなった。自分の態度も決めなければならなくなって、ぼくは最終的にこれはすごくいいアルバムだと言った。〝イン・ジ・イヴニング〟の一曲があればいいのだというのがその時のぼくの根拠で、今もそう思う。

75年以降のレッド・ツェッペリンは災難続きで、ロバート・プラントが夫人とともに交通事故に遭ってツアーが全面中止になったり、「プレゼンス」リリース後のツアーもまたロバートの息子が急病で亡くなったせいで中止になってしまうなど、特にロバートをめぐるトラブルが続いていたが、ツアーでもバンドがスタッフから訴訟を起こされるなど、バンドが異常なまでに巨大化していったことに伴うさまざまなデメリットも表面化しつつある局面を迎えていた。そうした苦しい状況のなかでも、『プレゼンス』という最高傑作を形にしたことは奇跡と言ってもいいことだった。また、このバンドのドライヴとパワーの中軸となっていたジョン・ボーナムは当時アル中に近い状態にあったとも言われ、クリエイティヴィティの中枢となっていたジミー・ペイジはドラッグ癖に陥っていたとも囁かれていた。ジョン・ボーナムは後にアルコールが災いして命まで落としてしまったので噂通りだったのだろうし、ジョン・ボーナムとジミーのふたりが「イン・スルー・ジ・アウト・ドア」のセッションになかなか姿を現わさなかったとも言われており、ジミーの体調がかなり思わしくなかったのは確かなのだろう。

このアルバムは基本的にそうした非常に難しい状況で制作された作品で、ジョン・ポール・ジョーンズとロバート・プラントがソングライティングの中核を担っていくプロジェクトとなったものだ。しかし、ロバートもまた、この作品のためのセッションが開始される10か月ほど前に息子を喪ったばかりで、とても万全とはいえる状態ではなかったはずだし、メンバーのうちで最もダメージを受けていたのは誰が見てもロバートのはずで、ソングライティングとレコーディングはロバートにとってのリハビリという意味合いもあったのではないかと思う。したがって、ソングライティング・セッションがジョン・ポール・ジョーンズとロバートのふたりのイニシアティ

ヴによるものだったとはいえ、方向性などについては相当にロバートの趣味性が優先された可能性は高いはずだ。そうした意味でこのアルバムの2大大作〝イン・ジ・イヴニング〟と〝ケラウズランブラ〟以外の作品はほとんどロバートの好みによるものだと考えてもいいだろう。特に〝サウス・バウンド・サウレス〟〝ホット・ドッグ〟〝アイム・ゴナ・クロール〟などの作品における極端なまでのオールドタイムR&B志向な方向性は、後にロバートが企画した覆面スーパーバンド、ザ・ハニードリッパーズの趣味性とひどく似通っているところもあるだけに、これらの楽曲の収録については相当にロバートの力が働いたのだろうと思われる。

一方で、〝イン・ジ・イヴニング〟と〝ケラウズランブラ〟はどちらも明らかにジョン・ポール・ジョーンズが主導した曲だ。当時の最新鋭のシンセだったヤマハGX-1をキース・エマーソンから譲り受けていたジョン・ポール・ジョーンズは、この機会をいいことにこのアルバムでシンセを使いまくっていて、ある意味、このアルバムはジョン・ポール・ジョーンズがそのシンセを弾き倒している作品だといってもいい。しかし、そのなかでも〝イン・ジ・イヴニング〟はツェッペリンの楽曲としてよくできていて、それはひとえにジョン・ポール・ジョーンズが明らかにジミー・ペイジを念頭に置いてこの曲を書いていたからだ。ライヴ映像集『レッド・ツェッペリンDVD』に収録されているネブワースのライヴ映像においても、この〝イン・ジ・イヴニング〟のパフォーマンスは遜色ない出来となっているし、明らかにこのアルバムの後のツェッペリンのさらなる活動へと繋がっていくリンクとなるはずの曲だったのだ。

さらに解散後、リリースされた『コーダ』の後半の3曲〝オゾン・ベイビー〟〝ダーリン〟〝ウェアリング・アンド・ティアリング〟がどれもこのアルバムのレコーディングで制作された音源であることも注目される。というのも、この3曲は〝イン・ジ・イヴニング〟以外のこのアルバムの収録曲とは異質な、言ってみれば『フィジカル・グラフィティ』や『プレゼンス』期の楽曲を思わせる強度を誇っているからだ。なぜ、これほどの出来の楽曲がこの作品に収録されなかったのかと考えると、や

CamScannerでスキャン

はりこの作品はこの作品だけが持つ特殊な事情に左右されていたと考えざるをえない。傑作『フィジカル・グラフィティ』もまた、それまで貯め込んでいた未収録音源で半分近くが構成されていたことを考えれば、いずれソリッドなサウンドを誇るアルバム制作にバンドが乗り出すつもりであったことは想像に難くない。

したがって、このアルバムは、メンバー4人のうち3人が深刻なトラブルを負った状態で制作された作品で、ある意味で、バンド・サウンドの移行期というよりはバンド・マネジメントの移行期として生まれた作品だったと言ってもいい。しかし、〝イン・ジ・イヴニング〟と『コーダ』収録の3曲がある限り、この次のステップをバンドが見据えていたのは明らかだという点で、やはり、このアルバムもまごうことなきツェッペリンの傑作のひとつなのだと思う。

①IN THE EVENING

レッド・ツェッペリン最期のアルバムとなったこの作品で最も重要なナンバー。ソングライティングがほぼジョン・ポール・ジョーンズとロバート・プラントによって独占されたこのアルバムにおいて、唯一、ジミー・ペイジのテイストを強く打ち出した作品で、それはおそらくジョン・ポール・ジョーンズがこの曲で意図したことなのだろうと思われる。リフそのものはいつものジミーの強度に満ちたフレーズではなくても、その響きは明らかにジミーのギターを設定したものだからだ。逆にジミーはストラトキャスターとトレモロ・アーム、あるいはギズモなどといったエフェクターを駆使するなど、これまでになかったアプローチをこの曲で多様に試みていて、奔放なジミーのギターの実験が繰り広げられたトラックにもなっている。一聴すると単調にも思えるこの曲が決してダレてこないのは言うまでもなく、ジョン・ボーナムのドラムが一貫してこの曲を重く支えているからで、ツェッペリンの底力を知るにはどうしても聴いておかなければならない曲だ。

②SOUTH BOUND SAUREZ

ある意味で非常にローリング・ストーンズ風の曲で、

それはジョン・ポール・ジョーンズの巧みなR&Bピアノ演奏が生み出したヴァイブのせいだといってもいいかもしれない。ただ、曲そのもののインスピレーションを導いたのはおそらくロバートなのだろう。このアルバムではひどく顕著になったロバートの音楽的ノスタルジーが極まった曲のひとつ。ジミー・ペイジも非常に効果的なギター・リフを提供しているが、ジミーの作曲クレジットがない数少ない楽曲のひとつでもある。

③FOOL IN THE RAIN

リズム的に強いというわけでは決してないが、リズムへの意識はこのアルバムのなかではかなり強い曲のひとつ。特にカリブ風のリズムとカリプソ的なアレンジがロバート・プラントのヴォーカルとよく溶け合った楽曲となっている。歌詞はひどくシンプルでコミカルなラヴソングという構成になっているが、それが却ってジャマイカの町のひなびた風情を醸しだしていて、バランスが非常によくとれた楽曲になっている。ジョン・ボーナムのドラムの貢献があまりにも大きいのはいうまでもないし、ジミー・ペイジの終盤のギター・ソロも刺激的だ。

④HOT DOG

レッド・ツェッペリンには珍しく、50年代ロックンロールへのあまりにもストレートなオマージュとなった曲。作曲クレジットはロバート・プラントとジミー・ペイジとなっているが、エルヴィス・プレスリーとエディ・コクランのヴォーカル・スタイルを見事にコピーしたこの曲の聴きどころからしてロバートの着想だと考えても間違いないだろう。逆にジミーのギター・ソロは、いかにもなロックンロール風ではなくブルーグラスやロカビリー的なものになっているのがセンスの映えるところだ。

⑤CAROUSELAMBRA

これはどう考えてもジョン・ポール・ジョーンズの趣向が暴走してしまったと言ってもいい作品。基本的にシンセの実験場とも言える作品で、このモチーフをはたして10分以上も演奏する必要は本当にあったのだろうかという疑問は残る。ソングライティング・クレジットにジ

CamScannerでスキャン

ー・ペイジが弾いているのか、安全を期してジョン・ポール・ジョーンズはキーボードの陰に隠されてしまっている。しかし、転調のブリッジ部分の後で聴かせるゆったりとした重厚なギター・リフの響きは、この曲で唯一レッド・ツェッペリンらしさを思わせるパートとなってる。このパートを中心に楽曲を組み立ててほしかったと思う。

ALL MY LOVE

本作にセンチメンタルなロック・ナンバーで、ロバート・プラントが病死した息子に捧げた曲だとされている。ロバート自身の家族へのオマージュであるだけに、ロバート自身の趣味性が露骨に出るのは致し方ないところだが、ジミー・ペイジがアグレッシブ・サウンドの軸となっていたスティーヴ・クロッパーを思わせるようなギターを作奏として披露しているところが泣かせる。基本的にソウル・ファンが多いヨーロッパでは初年の最後のヨーロッパ・ツアーでもこの曲は好評だったとされている。また、ポップ・ソングとしてはアレンジもよく練られた曲でもあるが、この曲についてもジミーはソングライティングには参加していない。

I'M GONNA CRAWL

憂いに満ちたこのレッド・ツェッペリン最期のアルバムを締め括るナンバーは、ツェッペリンらしくブルースを奏でるという展開を取った。しかし、"イン・ジ・イヴニング"を除けば、おそらくこのアルバムでは最もツェッペリンらしいサウンドを聴かせるナンバーでもあるわけだが、最後の最後で伝統的なモダン・ブルースというスタイルへの回帰ともなってしまった。しかし、このアルバムが目指したのは実はそういうことであるはずで、この作品を足がかりとしてさらにその先の新たなヴィジョンが温められていたのは確かなことだとしか思えないのだ。そう考えなければ、"オゾン・ベイビー"のような曲がこのアルバムで未収録となったわけがわからないからだ。そうした意味でこの曲も未収録となっていてもおかしくはなかったのだろうが、おそらく典型的なブルースの構造を持っていて聴きやすいことから収録されたのだろう。

すでに未来はそこにあった　小川智宏

『プレゼンス』から本作、すなわち最後のオリジナル・アルバムのリリースまでに至るバックグラウンド・ストーリーについては前ページまでに詳しく述べられているはずなので割愛するが、本作のレコーディングはジョン・ポール・ジョーンズが主導したということで知られている。ジミー・ペイジはこのときのセッションでほとんどやる気を見せなかったとか、いや、前作であまりにエゴを通しすぎたのであえて一歩引いていたのだとか、いろいろ言われているが、少なくとも間違いなく言えるのは、このアルバムが来るべき80年代におけるツェッペリン・サウンドの青写真となるべきものだったということである。残念ながら、その来るべき未来がレッド・ツェッペリンに訪れることはついになかったのだが。

このアルバムはキーボード・アルバムである。ジョンジーの導入したシンセサイザーが、サウンドにおけるキーとなっている。テクノ的とすらいえるシンセ・リフが印象的な〝ケラウズランブラ〟などは、それをもっとも象徴する楽曲だ。そのほかにも、オープニングで聴くことのできる中近東的な導入部、ウェスタンなリズムで軽快に突っ走る〝ホット・ドッグ〟など、『プレゼンス』の圧倒的な質量と引力をもったグルーヴとは違い、もっと奔放に音の実験が繰り広げられている。〝オール・マイ・ラヴ〟の間奏部で聴けるシンセサイザーによるオーケストレーションなどは、ギター・リフに依存せずともツェッペリンの音世界は構築可能なのではないかと、予感させてくれる。

アメリカでもUKでも1位を獲った本作だが、大傑作『プレゼンス』のあとということもあって、ツェッペリンのディスコグラフィ中では相対的に評価の低いアルバムである。だがこのアルバムは明らかに80年代を先取りしていて、ロックそのものその後の道筋を予言しているようでもある。細かく聴けば聴くほど、興味のつきない作品だ。

CamScannerでスキャン

本当は始まりになるはずだった　粉川しの

『フィジカル・グラフィティ』で最大限まで膨張した音楽性が『プレゼンス』で集約・凝縮された後に、再び決壊・放出されたような一枚である。曲調はバラバラであり、しかし『プレゼンス』の渾然一体感と比較すると、むしろ1曲ごとのサウンド・バラエティは整理されている印象も受ける。

前作『プレゼンス』から3年の年月を経てリリースされた実質的なラスト・アルバム。この3年の不在中にはパンクが勃興し、ともするとツェッペリンは旧体制として糾弾されかねない時代を迎えていた。しかも、バンドのコンディション自体もけっして万全と言えるものではなかった。結果生まれた本作は迷いの季節を反映した作品にも聞こえるし、ジミー・ペイジは燃え尽きてしまったのか？と思わざるを得ない局面も多々ある。しかし、その一方ではジョン・ポール・ジョーンズが主導権を握り、未だかつて無い音楽的境地へと踏み込んだ作品でもある。サンバやカントリー、そしてポップやAORとすら呼びうる幾多の傾向が試され、ヤマハのシンセサイザーの大胆な導入によってギター・リフとドラムスの有機的なセッションを軸としてきたツェッペリン像は刷新されている。そうした試みの全てが的を射たとは言えないが、本作の後に再び『プレゼンス』のような傑作が生まれてもおかしくはなかったと思わせるポテンシャルは十二分に感じられる作品である。たとえばジョンジーが取り組んだ10分超えの大作〝ケラウズランブラ〟のようなナンバーも、本作における機能だけで考えるとチャレンジが実を結ばなかった典型的失敗例だが、同曲をツェッペリンの未来への投資として考えると全く意味が異なってくるはずなのだ。しかし、翌1980年にジョン・ボーナムが亡くなり、彼らの未来は永遠に奪われてしまう。結果、本作はツェッペリンにとって「永遠の過程」を刻む一枚となったのである。

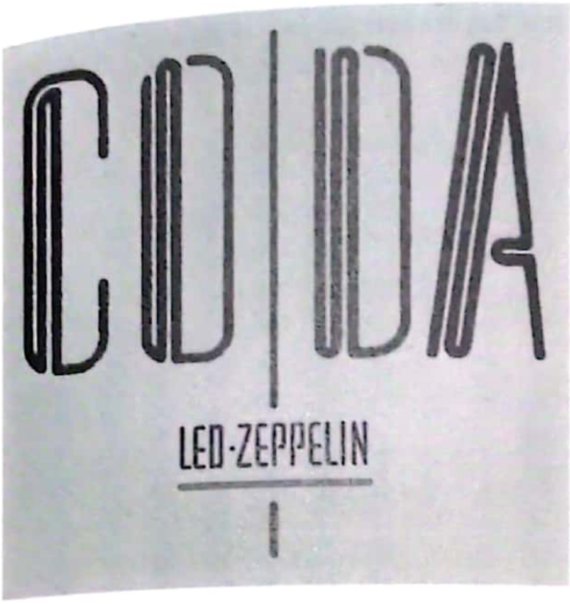
CamScannerでスキャン

Chapter 3

CODA

コーダ(最終楽章)

オリジナル・リリース 1982年11月19日



1. **WE'RE GONNA GROOVE**
   ウィアー・ゴナ・グルーヴ
2. **POOR TOM**
   プア・トム
3. **I CAN'T QUIT YOU BABY**
   君から離れられない
4. **WALTER'S WALK**
   ウォルターズ・ウォーク
5. **OZONE BABY**
   オゾン・ベイビー
6. **DARLENE**
   ダーリン
7. **BONZO'S MONTREUX**
   モントルーのボンゾ
8. **WEARING AND TEARING**
   ウェアリング・アンド・ティアリング
9. **BABY COME ON HOME**
   ベイビー・カム・オン・ホーム
10. **TRAVELLING RIVERSIDE BLUES**
    トラヴェリング・リヴァーサイド・ブルース
11. **WHITE SUMMER/BLACK MOUNTAIN SIDE**
    ホワイト・サマー／ブラック・マウンテン・サイド
12. **HEY HEY WHAT CAN I DO**
    ヘイ・ヘイ・ホワット・キャン・アイ・ドゥ

CamScannerでスキャン

渋谷陽一が語る『最終楽章(コーダ)』

「これは一種のアウトテイク集みたいなものなんですけれど、非常にいい作品だと思います。これは、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』では終わりません、ちゃんとピリオドを打ちます、というジミー・ペイジの執念ですね。しかもそれに「コーダ」という気が利いたタイトルが付いているという、だから素晴らしいわけです。ジミー・ペイジは、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』という未完の大作ではなく「コーダ」で「ツェッペリンというのはこういうバンドだったんだよ、ツェッペリンにはこういう楽曲もあるよ」ということを見せて、ツェッペリンに対するコーダ、あるいはピリオドを打ちたかったんだと思うんですね。だから〝モントルーのボンゾ〟などを聴くと、意図的なものなのかどうなのかはよく分からないけれども、ジミー・ペイジによる『レッド・ツェッペリンってジョン・ボーナムだったんだよ』というオマージュみたいなものを感じるんです。ファンは当時、このアルバムが出たことにより救われた気持ちになったんです。一種のアウトテイク集だけでこれだけのものができてしまう、そのポテンシャルがすごいものだというのは、これを聴くとあらためて感じます。

そういうアルバムにもかかわらず、このアルバムはライヴ・アルバムと同じような性格を持っていて、アウトテイク集であると同時にリミックス集でもあるんですね。〝モントルーのボンゾ〟なんかは明らかに存在してるドラムのトラックを自分なりにリミックスして見せているわけです。だから過去の楽曲も、きっとオリジナルのままではないと思うんですね。最終的に何らかのツェッペリン・デザインみたいなものを加えているはずだと。だからこそ面白く、だからこそ統一感があるということなんです。常に変わり続けることがツェッペリンであった一方で、これを聴けばその骨格そのものは全然変わっていないということが分かる。つまり、この作品はツェッペリンが常に変わってきたという証明でもあるし、全然変わっていないという証明でもあるわけです。ジミー・ペイジは、意識的にかどうかは分からないけれど、それをこのアルバムでやってみせたんじゃないのかな」

CamScannerでスキャン

2年後に打たれたピリオド

古川琢也

Chapter 3
CODA
1982

本作はレッド・ツェッペリンが解散してから約2年後の1982年11月19日にリリースされている。ジョン・ボーナムの死後、バンドとマネージャーのピーター・グラントは、ジョン・ボーナムを含めた4人でなければレッド・ツェッペリンにはならないという判断を下し、1980年の12月にレッド・ツェッペリンは解散を正式に宣言した。つまり、本作はバンドが活動中にリリースされた作品でもなければ、オリジナル・アルバムでもない。レコーディングされた年代やスタジオもバラバラな楽曲をまとめたコンピレーション・アルバムになる。けれど、音楽記号で「結尾部」を意味する『コーダ』というタイトルがこのアルバムをすべて物語っているように、レッド・ツェッペリンのディスコグラフィーの最後を飾るアルバムとして確信をもってリリースされたアルバム、それが本作になる。

1979年にリリースされた前作『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』は、ある種過渡期とも言える作品だった。77年のツアー中にロバート・プラントの愛息、カラックが病気で亡くなり、以降、活動をストップしていたレッド・ツェッペリンにとって、再びバンドが動き出したという事実は大きかったが、必然的にロバート・プラントが制作の中心になり、ジミー・ペイジとジョン・ボーナ

ムがスタジオになかなか現れないなか、音楽的な面でサポートしたのはジョン・ポール・ジョーンズだった。結果、アルバムはレッド・ツェッペリンの作品の中でも最もシンセサイザーがフィーチャーされた作品になり、賛否両論を生むことになった。

しかし一方で、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』のリリースは、レッド・ツェッペリンがいまだロック・シーンの王座に君臨していることを知らしめる出来事でもあった。リリース直前に開催されたネブワースでのライヴは12万人を動員し、アルバムのリリースによってビルボードのトップ200にはこれまでのアルバムがすべてランクインすることになった。オリジナル・アルバムとして約3年半ぶりとなったこの作品は、レッド・ツェッペリンがどれだけ不動の地位を獲得していたか証明することにもなったのだ。

そして、1980年はこのモンスター・バンドが次なる季節へと動き出す年になるはずだった。この年は、先の77年以来となるワールド・ツアーが予定されていた。ジミー・ペイジとジョン・ボーナムはいまだ本調子ではなかったし、ロバート・プラントは前年に再び男の子を授かったこともあり、ツアーに出ることをひどくためらっていたが、なんとか6月からヨーロッパ・ツアーがスタートし、途中ジョン・ボーナムが演奏中に倒れるアクシデントもありつつ、バンドは日程を最後までやり遂げている。続いて10月からはモントリオールを皮切りにアメリカでのツアーが行なわれる予定だった。しかし、そのツアーが実現することはついになかった。1980年9月25日、バンドのリハーサルの翌日、ジョン・ボーナムは遺体で発見されている。死因は、吐瀉物が喉に詰まったことによる窒息死だった。

それから2年以上の歳月を経て、『コーダ』はリリースされた。レッド・ツェッペリンはジャム・セッションがそのまま楽曲になってしまうバンドであったので、未発表曲というものが非常に少ないバンドだが、このアルバムのためにオール・キャリアを包括する形で楽曲が集められた。そして、それらは、あらためてレッド・ツェッペリンというバンドがなんであったのかを証明するものでもあったのだ。というか、ジミー・ペイジはそうい

CamScannerでスキャン

う確信があったからこそ、解散の2年後にもかかわらず、本作をリリースすることにしたのだろう。レッド・ツェッペリンの最後のアルバムは本作でなければならなかったという説得力が、この作品にはある。そして、ジョン・ポール・ジョーンズのアイディアによって、本作は「コーダ」と名付けられることになった。

〝モントルーのボンゾ〟という特殊なトラックを除けば、アルバムはほぼ時代順に楽曲が並べられているが、不思議なほどの整合感が本作にはある。単なる未発表曲の寄せ集めにはなっていない。どれもがこれぞレッド・ツェッペリンと言える楽曲であり、アルバムの流れはそのままレッド・ツェッペリンの歩みになっている。ブルースの持つエネルギーをエレクトリック・ギターの持つ強度によって拡大させた出発点に始まり、トラディショナル・フォークやエスニック・ミュージックを取り入れてステレオタイプのハード・ロックとは異なる芸術性を確立させた中期、モンスター・バンドとなった彼らが更に先に進もうとした後期まで、このアルバムは単なる一介のロックンロール・バンドでも、ハード・ロック・バンドでもなかったレッド・ツェッペリンの総体が露わになっている。言ってみれば、彼らの最初のインスピレーションとなったブルースの記憶から、21世紀になっても有効であり続けているモダンさまでを、ここでは総覧することができる。それは、これこそがレッド・ツェッペリンだという最後の宣言のようなものと言えるかもしれない。

このアルバムは過去の名作のようなセールスは記録していない。アメリカでの最高位は6位であり、UKでは4位だった。もちろん、評価についても絶頂期の名作群ほどの評価は得ていない。けれど、ディスコグラフィーの最後に本作がリリースされた意味は、はかりきれないほど大きかった。レッド・ツェッペリンは、解散から2年後、本作をリリースすることで、ようやく自分たちのキャリアにピリオドを打ったのだ。

①WE'RE GONNA GROOVE

アルバムのレコード・スリーヴには1969年6月25日にモーガン・スタジオで録音されたと書いてあるが、

CamScannerでスキャン

本当は1970年1月にロイヤル・アルバート・ホールで行なわれたライヴ・ヴァージョンにギターをあらためてオーヴァーダビングしたものという説が一般的に知られている。原曲はベン・E・キングの〝グルーヴィン〟。ギターのオーヴァーダビングというのが、この曲では大きく作用していて、ブルースをエレクトリック・ギターによって増幅し、ハード・ロックを生み出す古典的な手法の楽曲だが、そのギターの強度においてレッド・ツェッペリンの楽曲になっている。ここから更にツェッペリンは多様なサウンドへと自らを拡大させていったのだ。

②POOR TOM

『Ⅲ』の楽曲制作と同じタイミングで、ブロン・イ・アーにてジミー・ペイジとロバート・プラントによって書かれた楽曲。レコーディングも『Ⅲ』と同じく、1970年の5〜6月にかけて行なわれた。基本的にはブルースの流れを汲んだ曲だが、ジョン・ボーナムによる一風変わったドラミングと、変則的なアコースティック・ギターのチューニングによって、単純なブルース・フィーリングから逸脱する楽曲に仕上がっている。ブルース・ハープを吹いているのはロバート・プラント。惜しくも『Ⅲ』に収録されることはなかったが、このアコースティックの方向性が彼らを他のバンドとはまったく違う存在にした。

③I CAN'T QUIT YOU BABY

ファースト・アルバムに収録されているお馴染みの楽曲のライヴ・ヴァージョン。これも〝ウィアー・ゴナ・グルーヴ〟と同じく、1970年1月9日のライヴで収録され、その後、ポスト・プロダクションが施されている。オリジナルはウィリー・ディクソンによるナンバーだが、ロバート・プラントならではの絡みつくようなヴォーカルとレッド・ツェッペリンならではのアンサンブルによって楽曲が生まれ変わっている。3分過ぎのところでギターのかすかな旋律に、強烈なジョン・ボーナムのドラムが入ってくるシーンがあるが、こうした静と動の対比は以後のレッド・ツェッペリンのライヴでスケールを拡大していくことになる。

CamScannerでスキャン

④WALTER'S WALK

アルバム『聖なる館』のレコーディング・セッションの最中、1972年5月にスターグローヴスでレコーディングされた楽曲。ただし、ロバート・プラントの声には奇妙なリヴァーブがかかっていて、これも1972年の時点でレコーディングされたものだったのかは不明。"幻惑されて"のギター・ソロ・パートでは、度々、この曲のギター・リフが登場していたことでも知られている。レッド・ツェッペリンをレッド・ツェッペリンたらしめていたのは、その強度と同時にグルーヴでもあったと思うのだが、この頃の曲はどれもグルーヴに確信がある。

⑤OZONE BABY

1978年11月、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』のレコーディング・セッションの際に作られた楽曲。非常にキャッチーな曲で、前作があまりにジョン・ポール・ジョーンズの比重が高い作品だったことを考えると、なぜこの曲がアルバムに残らなかったのか疑問が残るが、逆に言えば、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』は『プレゼンス』に貢献できなかったジョン・ポール・ジョーンズを尊重したアルバムだったとも言える。シンプルな明るいロック・ナンバーだが、あの4人がやるだけでレッド・ツェッペリンのナンバーになっている。彼らは次のアクションのために、この曲をとっておいたのかもしれない。

⑥DARLENE

こちらも『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』のレコーディング・セッション時に録られた楽曲。ABBAの所有していたスタジオ、ポーラー・スタジオでこの期のレコーディングは行なわれている。『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』期の曲としては、作曲に4人のメンバー全員がクレジットされた唯一の楽曲。この頃はスタジオにメンバーが揃うことも少なくなっていたが、ジャム・セッションから自然と生まれたような雰囲気が音からも伝わってくる。少し変拍子も使ったりしているが、基本

CamScannerでスキャン

あくまでもストレートなロックンロールで、ジョン・ポール・ジョーンズがピアノを弾いている。

⑦BONZO'S MONTREUX

この曲からサンプリングをとった人は、世界中にどれだけいるのだろうか。急逝したジョン・ボーナムに捧げられたドラム・インストゥルメンタルの名曲。ジョン・ボーナムのドラミングによる、音、音の大きさについては言うまでもないが、低音にリヴァーブがかかったサウンドも含めて、21世紀の今聴いても、このドラム・サウンドはモダンさを失っていない。ケミカル・ブラザーズをはじめとしてレッド・ツェッペリンのビートとグルーヴは、90年代以降のエレクトロ・ミュージックの文体を変えたわけだが、その礎となった曲とも言える。むしろモダンさを減じているのは、ジミー・ペイジによるポスト・プロダクションのほうだったりする。

⑧WEARING AND TEARING

ざらついたギターと性急なリズム、そして突進していくようなグルーヴによってレッド・ツェッペリンによるパンク・ナンバーとも言われる楽曲。これも『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』の頃の曲で、まさにパンク・ムーヴメントの勃興を受けて作られた曲と言える。1968年に“コミュニケイション・ブレイクダウン”を作った彼らにとって、パンクが持つ摩擦感とは生理的に通じるものだったと思うが、図式的に彼らは恐竜化したモンスター・ロック・バンドとして括られてしまった。この曲はそのことへの返答と言うことができる。実際、シングルとしてリリースすることも計画された曲であり、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』に入らなかったことが悔やまれる曲。

⑨BABY COME ON HOME

ここからは現在の日本盤には収録されているボーナス・トラックになる。この曲の初出は1993年で、『ボックス・セットII』に初めて収録された。ファースト・アルバムのレコーディング時に録られたもので、1968年10月にオリンピック・スタジオでレコーディングさ

れた。コーラスが鮮やかなゴスペルからの影響も感じさせる楽曲であり、黒人音楽のもたらしたインスピレーションをどうやって白人である自分たちのものにしようかというレッド・ツェッペリン、ひいては同時期のハード・ロック・バンドの出発点が見える楽曲。結局アルバムに収録されることなく、25年も眠り続けることになったが、アコースティック・サウンドをはじめ、その後の音楽性の拡大も予告している。

⑩TRAVELLING RIVERSIDE BLUES

1990年にリリースされたリマスター・ボックス・セットに初めて収録されたロバート・ジョンソンのカヴァー曲。1969年7月に行なわれたBBCのスタジオ・ライヴにて収録された。基本的にはたった一つのリフの繰り返しだけで構成される原曲の構造をそのまま踏襲しているが、ある意味、完全にレッド・ツェッペリンのオリジナル・ナンバーになってしまっているとも言える。クレジットにはロバート・ジョンソンと一緒に、ジミー・ペイジとロバート・プラントの名前も併記されている。つまりブルースを自分たちの文体で演奏すれば、レッド・ツェッペリンになってしまうのであり、それを完全に体得していたからこそ彼らはブルースからも逸脱していくことになる。

⑪WHITE SUMMER/BLACK MOUNTAIN SIDE

この曲も1990年にリリースされたリマスター・ボックス・セットで初めて日の目を見ることになったライヴ音源であり、BBCの番組のためにレコーディングされた。〝ホワイト・サマー〟はヤードバーズ時代から完成していた楽曲であり、『レッド・ツェッペリンDVD』ではロイヤル・アルバート・ホールのライヴ映像を確認することもできる。初期のこの頃のライヴではアコースティックの楽曲をライヴ演奏する際、ジミー・ペイジはギターとしてダンエレクトロ3021を使用している。中東を想起させる旋律を持つ〝ホワイト・サマー〟からトラディショナル・フォークの〝ブラック・マウンテン・サイド〟へと繋がるこのメドレーは、ジミー・ペイジが最初からいわゆるハード・ロックに留まらないヴィジョ

CamScannerでスキャン

ンを持っていたことを伝えてくれる。

⑫HEY HEY WHAT CAN I DO

シングルのB面としてリリースされ、アルバムには収録されなかったレッド・ツェッペリンにとって唯一の楽曲。そもそもシングルというフォーマットを許していなかった彼らにとって、シングルはアメリカなどでだけラジオ・オンエアのために便宜的に切っていたもので、アルバムからの2曲がA面とB面に収録されるのが通例だった。けれど、この曲は〝移民の歌〟のB面曲としてリリースされている。なので、レコーディングも『III』のアルバムのときに行なわれており、アコースティック・ギターを主体としたフォーク・サウンドに、この頃の彼らが意識的に取り組んでいたのが分かる。

ph by CAMERA PRESS/AFLO

胸いっぱいの惜別を 粉川しの

ジョン・ボーナムの死とツェッペリン解散の2年後、1982年にリリースされたの彼らのラスト・アルバム。レコーディング時期がばらばらな楽曲やアウトテイクが収録された未発表音源集だが、これらが未発表だったのはオリジナル・アルバムの楽曲にクオリティが及ばずボツになったからではなく、当時のアルバムの方向性に合わないと判断され外されたんじゃないかと思う。そうでなければ本作に収められた楽曲のこのクオリティの高さは納得できない。古くは1970年の楽曲から、新しい楽曲では1978年のものまで、10年の歳月を横断して「もうひとつのツェッペリン」が本作からは立ち上がってくる。もちろん彼らのベスト盤『マザーシップ』には本作からの楽曲は1曲も収録されていないが、むしろこの『コーダ（最終楽章）』はツェッペリンの「裏ベスト」とも言える一枚である。なお、『コーダ（CODA）』の正確な訳は邦題の「最終楽章」ではなく、ある楽章の「終結部」である。

楽曲の統一感が無い本作にあって唯一の繋がりと抑揚を感じさせるのが、圧巻の七色変化を見せるボンゾのドラム・エフェクトをフィーチャーしたインスト・ナンバー〝モントルーのボンゾ〟から、〝ウェアリング・アンド・ティアリング〟へとなだれ込む、アナログBサイドの最終2曲の流れだ。乱暴でやっつけ仕事にすら思える〝ウェアリング・アンド・ティアリング〟の構造は、ペイジのギターとプラントのヴォーカルが、ボンゾの奔放なドラムスに付き従うように添えられている。そう、ここで一番優先されるべきものが自ずと示されている。再発ヴァージョンではボーナス・トラックがその後に4曲追加収録されているため、そんな本作本来のエンディングが持つ意味が薄れてしまっているようにも思う。本作のコーダ（終結部）は、ボンゾに捧げられたオマージュと惜別の思いをぎっしりと詰め込んでいるように聴こえるのだ。

CamScannerでスキャン

ツェッペリンがツェッペリンを解く　宮嵜広司

80年、ジョン・ボーナムの急逝を受け、同年12月4日に解散を発表した彼らが、それから2年を経てリリースしたのが本作である。その年、1982年には、2月にジミー・ペイジの初ソロ・ワーク（サウンドトラック『ロサンゼルス』）、6月にロバート・プラントの同じく初ソロ『11月の肖像』が発表され、「レッド・ツェッペリン」の名が再び話題となってい たその時期にリリースされた「最後のツェッペリン・アルバム」は、故ジョン・ボーナムへの追悼表明として制作されたとも伝えられているわけだが、仮にそうだったとしても、なぜその選曲は、1970年のセッションのものから、1978年、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』レコーディングの際のアウトテイクまで、つまりは、キャリアのほとんどをカヴァーした目線でなければならなかったのかの、十分な理由とは言えないだろう。〝モントルーのボンゾ〟への執念にも似た追悼行為はわかるとして、だからといって他の曲がドラム寄りというわけではない。そこにはカヴァーがあり、アコースティックがあり、ライヴ・テイクがあり、ヘヴィ・ブルーズがピックアップされているのである。

推測として当たり前なのだけど、そこにあったのは、ツェッペリンによるツェッペリンとは何かという俯瞰である。このモンスター・バンドがいかなる果実をロック史にもたらしたかという、あらためての総論であったと、そう思う。ツェッペリンの轟かせたそのグルーヴ、それは言うなれば幾何学的な論理性のもと構築された発明であって、そのたゆまぬ精査がツェッペリンであったのだというような。事実、ここで聴こえてくるのは、どのようなサウンド・スタイルをとっていても不変な、ロジカルなロックの構造である。カバー・ソングの1曲目は、ラスト8曲目にはとてつもない昇華を遂げている。そのような試みがツェッペリンだったと、このアルバムは伝えている。

CamScannerでスキャン

LED ZEPPELIN LIVE HERITAGE

『BBCライヴ』『伝説のライヴ―HOW THE WEST WAS WON―』『レッド・ツェッペリンDVD』――ライヴ作品3作品で甦る史上最強のライヴ・バンドの真実

高見展

レッド・ツェッペリンは70年代を通してロックそのものを表現としてひとつの高みにまでへと引き上げたわけだが、その偉業の軌跡はもちろん、ツェッペリンが残した数々のレコーディングに記録されている。しかし、ツェッペリンはその破格の音楽性をライヴでたたきつけていたバンドでもあったわけで、それにしては残されたライヴ音源が少なすぎるというのがファンの嘆きでもあった。そうした意味で90年代以降、さまざまなライヴ音源があらためて編纂されてリリースされたのは実に喜ばしいことだったと思う。

というわけで、レッド・ツェッペリンの正規ライヴ盤は90年代に入るまで『永遠の詩（狂熱のライヴ）』しかなかったわけだが、それをまず大きく変えたのが97年にリリースされた『BBCライヴ』。内容はCD2枚に及ぶもので、1枚目はツェッペリンが大ブレイクした69年に行われたさまざまなBBC放送用のライヴ・セッションで、CD2はパリス・シアターという劇場で行なわれた71年のライヴをそのまま収録したもの。つまり、1枚目は破竹の勢いで大ブレイクを果たしつつあった時期のライヴで、2枚目は『Ⅳ』をほぼ作り終えて人気のピークを掌中にしつつあった時期に行なわれたライヴで、初期のツェッペリンのエネルギーの塊のようなサウンドを

CamScannerでスキャン

絶賛する素晴らしいライヴ音源集になっている。

細かくみていくとCD1は69年にBBCの放送用に行なわれたセッションやライヴで、ツアーの合間に『II』の制作とレコーディングが断続的に行なわれていた頃にこのBBC用の音源も収録されているが、すでに〝胸いっぱいの愛を〟〝強き二人の愛〟などの『II』の収録曲もここではすでに披露されている。非常にヘヴィーな〝ユー・シュック・ミー〟〝君から離れられない〟などのブルース・サウンドで幕を開け、〝コミュニケイション・ブレイクダウン〟〝幻惑されて〟などのロック・ナンバーをたたみかけていくこのCD1の冒頭の展開は、その力量とエネルギー絶対量をただぶちかましていくあまりにもストレートな直球勝負になっていて、壮絶としかいいようがない。〝ザ・ガール・アイ・ラヴ〟はスリーピー・ジョン・エスティスのブルース曲をインスピレーションにした曲で、これがさらに発展して『II』の〝モビー・ディック〟になったことはジミーのリフを聴けば明らかだ。ほかに〝サムシング・エルス〟などのロックンロール・カヴァーも収録されているが、出色な音源のひとつはロバート・ジョンソンの〝トラヴェリング・リヴァーサイド・ブルース〟のカヴァーで、カントリー・ブルースへのオマージュからいきなりツェッペリンのリフとビートへと雪崩れ込む展開が素晴らしすぎる。また、音源のほとんどが基本的にスタジオ・ライヴであるのに対して、最後の4曲についてはプレイハウス・シアターという劇場でのライヴ録音であるため、ほかのトラックと比較して音質が粗くなっているが、その強烈なドライヴこそが最も聴くべきところとなっている。

一転してCD2の内容もパリス・シアターで行なわれたやはりライヴなのだが、CD1のプレイハウス・シアターの音源と較べると格段の差があって、すさまじい音圧でもって聴き手に襲いかかってくる。録音環境がよくなったのか、あるいはバンドの音の絶対量が何倍にもスケールアップしたのか、どちらかはわからないが、71年イギリス・ツアーの楽日だったということとあいまっておそらく両方の相乗効果がこの異常ともいえるパフォーマンスを生んだということなのだろう。録音時期は71年の4月で、ライヴは基本的に『III』を軸とした内容にな

CamScannerでスキャン

っているが、『Ⅳ』のレコーディングもこの時点では終了していたことから〝天国への階段〟や〝ブラック・ドッグ〟も披露されていて、このライヴをさらに破格な内容にしている。自分たちの狙っていた方向性がずばりオーディエンスの琴線に的中していると、その手応えを確認していく途上にあるレッド・ツェッペリンの姿とそのパフォーマンスがここで開示されているからだ。

オープナーは〝移民の歌〟で、最初のロバート・プラントの雄叫びの音程が本来の高さは出ていないものの、本当に腰を抜かすような迫力の演奏となっていて、この怒濤のライヴの幕開けを飾る。〝ハートブレイカー〟と〝貴方を愛しつづけて〟でこれまでのライヴを総括するようなヘヴィーなブルースを聴かせた後で、〝アウト・オン・ザ・タイルズ〟のイントロのハードなリフの演奏に入ったかと思うと、その直後にいきなりロバートが未発表の新曲〝ブラック・ドッグ〟の歌いだしに突入し、ジミー・ペイジがあの硬質なリフをたたきつけていくという、すごすぎる展開である。〝幻惑されて〟を挟んでさらに披露される新曲は〝天国への階段〟。あと半年はレコーディングとしてリリースされることのないこの新曲を聴いたファンの心境はどういうものだったのだろう？　本当に物量的な迫力とスリルとイマジネーションに満ちたライヴ音源である。『Ⅳ』の〝カリフォルニア〟からアコースティック・タイムが始まるのも新鮮な演出。ぜひ観てみたかった。ちなみに、71年の日本初来日公演もかなり異同はありつつも、基本的にこのライヴに準じた内容だった。

さて、続いて03年にリリースされたのがライヴCD3枚組『伝説のライヴ―HOW THE WEST WAS WON―』だが、これはまさに先の『BBCライヴ』のCD2のライヴ音源を完結させる感動のライヴ音源なのだ。どういうことなのかというと、レッド・ツェッペリンは71年3月からイギリスを皮切りに世界ツアーを開始。これは『Ⅲ』の内容を本格的に披露するツアーとなりながらも、実はすでにレコーディングを終えていた『Ⅳ』の内容をもプレヴューしていくツアーにもなったわけで、これがまさに『BBCライヴ』のCD2の内容だった。世界ツアーはその後も続き、ロック史上最も有

名なアルバムのひとつである『Ⅳ』は、バンドが日本ツアーを終えた71年11月にリリースされることになった。もちろんツアーはさらにその先へと続行され、今度は『Ⅳ』のツアーという色合いを帯び、それがようやく幕を閉じたのが72年6月アメリカでのことで、その終盤のショーのうちのふたつを飾ったのがここに収録されているLAフォーラムとロング・ビーチアリーナでの音源なのだ。それから4か月後の10月にバンドは世界ツアーを日本公演から再開するが、このツアーはすでに『聖なる館』に向けたツアーになっていて（レコーディングもほぼ終えていた）、このツアーこそが『永遠の詩』や『狂熱のライヴ』の下地になっていくことはもういうまでもない。

というわけで、あの歴史的なロックの名作『Ⅳ』をその途上で発表した伝説のツアーの帰着点がまさにこのライヴ盤の内容なのだ。まずなにがすごいって、ステレオなのがすごい！　つまり、BBC音源は中波放送の音源なのでモノラル音源になっていて、それはそれでこの音源の音圧があまりにすごいので気にならないのだが、この『伝説のライヴ～』のように『BBCライヴ』と地続きな音源のステレオ版をいざ聴いてみるとやっぱりとんでもないのである。特にジミー・ペイジのギターとジョン・ボーナムのドラムの位相の分解とアタック力がとてもないのだ。しかし、それは本当に音源の質やモノラル／ステレオの問題なのだろうか。むしろ71年4月のBBC音源とこの72年6月の音源の差は、それ以上の、あるいはそれ以前の問題だとしかぼくには思えない。つまり、モノラル／ステレオなどという問題以前に、このバンドが作品として達成しつつあったダイナミズムとヴィジョン、そして、それをライヴとして移し替えていく作業の内実、これが71年4月と72年6月とではまったく次元の違ったものになっていたのではないかとさえ思う。それほどのライヴ音源となっているのがこの『伝説のライヴ～』の内容なのだ。

演目的には、同じツアーであるから基本的に先の『BBCライヴ』のCD2をなぞって膨らませていったものだといってもいいわけだが、パフォーマンスとしての内容と爆発力は、先にいった通り、雲泥の差というか、も

CamScannerでスキャン

う似て非なるものというか、まったく異質なものでさえある。冒頭を飾る〝移民の歌〟の迫力もさることながら、特にこのふたつのライヴ音源で最も開きがあるのがまさにあの名曲〝天国への階段〟だ。『BBCライヴ』の方がこの曲をイメージ通りに完璧に再現してみせようとする、どこかスタティックなものになっているのに対して、むしろ『Ⅳ』のどこか神秘的で不思議な情緒をそのままかもすことに成功しているのがこの『伝説のライヴ〜』のヴァージョンで、それはジョン・ポール・ジョーンズのキーボードにも如実に表れている。そして、このヴァージョンが限りなくライヴ盤『永遠の詩』に近いこともまたひどく示唆に富んでいるし、この名曲に続く〝カリフォルニア〟のどこまでも甘さとほろ苦さが同居する演奏も素晴らしい。

　また、このライヴ盤は、このツアーのセットリストを極力再現するという作品でもあるのでCD3枚組という驚異的なヴォリュームも誇り、〝幻惑されて〟〝モビー・ディック〟〝胸いっぱいの愛を〟などの長丁場な曲も充分に満喫できる内容になっているのがあまりにも嬉しいところ。また、『聖なる館』への導入として〝ダンシング・デイズ〟〝オーシャン〟の2曲がすでに披露されているところも、この当時のバンドの驚異的なクリエイティヴィティをよく体現している。本編の締めの曲となる〝胸いっぱいの愛を〟のイントロのギターはもはや少しでも触れたら血が出てしまいそうな鋭い轟音の壁と化していて、この音が鳴り出す瞬間はこのライヴ盤の真のクライマックスのひとつで、おそろしく衝撃的なサウンドとなっている。アンコールでは〝ロックン・ロール〟〝オーシャン〟と続き、カントリー・ブルースからツェッペリン・サウンドへの転化がすさまじい勢いとなっている〝ブリング・イット・オン・ホーム〟でこの長大なライヴもようやく幕を閉じる。これをすべて通して聴いて初めて、レッド・ツェッペリンというバンドと音がどういう体験であったのか、その事実を垣間見ることができるのではないだろうか。少なくとも、ツェッペリンのライヴを観たことのない人間としてはこのライヴ盤を聴いて強くそう思った。

　さて、この『伝説のライヴ〜』と同時にリリースされ、

CamScannerでスキャン

ぶっ飛びの映像集となったのか『レッド・ツェッペリンDVD』。間違いなく現存するレッド・ツェッペリンのライヴ映像の究極のベスト・セレクションとなったもので、70年1月のイギリスのロイヤル・アルバート・ホール、72年2月のオーストラリアのシドニー公演、73年7月のマディソン・スクエア・ガーデン公演、75年5月のイギリスのアールズ・コート公演、79年8月のネブワース公演の映像を軸としつつ、さらにはテレビ出演の映像なども加えたものとなっている。このDVDが発売されるまで基本的にライヴ映像に関しては『狂熱のライヴ』しか存在しなかったので、さまざまな時代やフェーズのツェッペリンの姿が観られる最強の映像と音源の記録集となっているのだ。映像はオフィシャルのものや場合によってはブートレグ映像も敢えて使用していて、ライヴ音源についてもしっかりリマスタリングされているので、ツェッペリンというバンドの驚異のパフォーマンスをヴィジュアルと音の両面で存分に味わい尽くすことができる。

特にDVD1は70年のロイヤル・アルバート・ホールでのライヴのほぼ全容を収録しているから素晴らしいというしかない。というのも、レッド・ツェッペリンのフル・コンサートを最初から最後まで確認できる映像は現在これしかないからだ。時期的には『II』が出たばかりで、2枚のアルバムの内容をフルパワーでたたきつけていく若々しい姿が鮮烈で圧倒的。『コーダ』に収録された〝ウィアー・ゴナ・グルーヴ〟がオープナーとなっているのもおもしろい。すべてが過剰で、しかし、わかりやすく、かつ繊細でもあって、これを観ると、あらためてツェッペリンというバンドに惚れ直してしまう。

どのライヴもそうだが、レッド・ツェッペリンがここで行なっているのはブルースをどうやって現代的なロックとしてあらためて鳴らすかという試みだ。詰めかけたオーディエンスの誰にとってもリアリティのあるサウンドをブルースからどう生み出していくべきなのか。その問いは、実は同時代のさまざまなバンドもまた試みていたことでもあったのだが、しかし、それをここまでデリケートにかつ猛々しく、そして、どこまでもモダンに音にしていたバンドはほかにはいなかったということをこ

CamScannerでスキャン

のロイヤル・アルバート・ホールの映像は証言しているのだ。また、ＤＶＤ1のほかの映像も刺激的だ。ほとんどがヨーロッパのテレビ放送用のライヴ映像なのだが、やたらと〝幻惑されて〟が取り上げられていて、これほどテレビ放送向けとはいえない曲を敢えて放送してしまっているところになにやら感激してしまう。

ＤＶＤ2は複数のライヴから構成されていて、メインとなるのは75年のイギリスのアールズ・コートの映像と79年のネブワースでの映像だ。アールズ・コートはもう文句なしにレッド・ツェッペリンの絶頂期の映像と音源であるし、そのなかでも〝カリフォルニア〟などのアコースティック・ナンバーも収録しているところが非常に嬉しい。ブルースの核になっている「名状しがたきもの」をさまざまな形で現代的に作り変えていくこのバンドの、特にそのアコースティックなアプローチがこうして映像として残されることはとても素晴らしいことだと思う。とりあえずハード・ロック・バンドのライヴによくある「アコースティック・タイム」とはまるで違うものなのだということを特に断っておきたい。また、〝死にかけて〟〝トランプルド・アンダー・フット〟など『フィジカル・グラフィティ』の楽曲の演奏も秀逸。さらに注目すべきなのがネブワースでのライヴ映像で、バンドの建て直しがきちんと図られていたことがよく伝わってくるところだ。この時のライヴについては「多少錆び付いていた」とマネージャーのピーター・グラントもコメントしていただけに、演目全22曲のうちここに抜粋された7曲はジミー・ペイジからみても鑑賞に耐えうる映像と音源だということになるのだろう。実際、この7曲についてはこの時点でのレッド・ツェッペリンの力量を充分にみせつける記録になっているし、新曲〝イン・ジ・イヴニング〟がほかの楽曲と肩を並べているところが嬉しいところだ。この翌年からツェッペリンが乗り出したヨーロッパ・ツアーでは贅肉を削ぎ落としたステージを追求し、ジョン・ポール・ジョーンズも間違いなく自分たちの原点に戻ることができていたと語っていただけに、その後、ジョン・ボーナムが他界してしまったことが惜しまれてならない。

このＤＶＤを編纂するにあたっておそらくジミー・ペ

イジにとって最も不本意だったのは、ジミーが血眼になって探した77年ツアーの音源が最終的に見つからなかったことだろう。バンドのピークを示した『フィジカル・グラフィティ』と『プレゼンス』の楽曲も多く披露したツアーだっただけにこの時の映像と音源の一部は必ず収録しておきたかったはずだからだ。このツアーはトラブルも多く、特にアメリカを代表するプロモーターのビル・グレアムとも袂を分かつという形で終わったので、その過程で音源が抹殺されるか持ち出されるかしてしまったのかもしれない。

エキストラの映像はDVD2に関してはインタヴューやプロモーション用のイメージ・クリップばかりで、インタヴューがなかなかおもしろい。ロバート・プラントが「ぼくのカリスマ性はすごくほかの3人に依存しているものなんだよ」と丁寧に説明しているところなどは今となっては非常に観ていて印象的だ。また、オーストラリアのプレス向けレセプションで新作について語るジョン・ボーナムの姿がとても魅力的だ。

①BBCライヴ
(1997年リリース)

②伝説のライヴ
—HOW THE WEST WAS WON—
(2003年リリース)

③レッド・ツェッペリンDVD
(2003年リリース)

CamScannerでスキャン

after LED ZEPPELIN SOLO WORKS DISCOGRAPHY

ツェッペリン解散後、メンバーそれぞれの道

CamScannerでスキャン

Pictures At Eleven
Robert Plant

1982

11時の肖像／ロバート・プラント

ZEPと地続きのソロ出発

音楽性の対立によってレッド・ツェッペリンは解散したわけではない。ドラマー、ジョン・ボーナムの死という予想外の事態でそうなっただけだ。このため、プラントのソロ・デビュー作は、ツェッペリンの最終作『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』と地続きの要素が多くみられる。彼が同作に書いた〝オール・マイ・ラヴ〟のメランコリックでマイルドなテイストが、本作では主軸になっている。ロビー・ブラント（シルバーヘッド）のギターは堅実であり、ドラムのフィル・コリンズ、コージー・パウエルは大物らしい存在感を示している。ツェッペリン風のリフが登場するハードな曲には、逆にあのバンドとの差を感じさせる部分もある。しかし、中東風フレーズを織り交ぜた8分近い〝スロウ・ダンサー〟はプラントの個性がよく発揮されており、ドラマティックで聴きごたえがある。

（遠藤利明）

Death Wish II:The Original Soundtrack
Jimmy Page

1982

ロサンゼルス（オリジナル・サウンドトラック）／ジミー・ペイジ

サントラからの再出発

ボンゾの死後、失意の内にあったペイジに初めて新作発表を成功させたのは、映画のサウンドトラック制作という仕事であった。映画はチャールズ・ブロンソン主演／マイケル・ウィナー監督による復讐劇（邦題：『ロサンゼルス』）で、当時ペイジ宅の隣人であったウィナー監督が持ちかけた企画である。自身のスタジオに籠ったペイジが書き上げた数々のスコアは、シンセサイザーを駆使した不穏な曲から美しいストリングスの調べ、それにユーモラスなスウィング・ジャズ風など、ZEP以前にはセッション・マンとして活躍していたペイジだからこそのヴァラエティ豊かな完成度を誇る内容であった。ヴォーカルにはヤードバーズ時代より更に古いライヴ・セッションに関係を遡るクリス・ファーロウを招くなど、一人の音楽家として原点から再起したペイジの姿が刻まれている。

（小池宏和）

CamScannerでスキャン

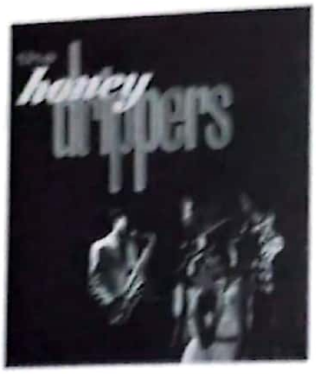
The Principle Of Moments
Robert Plant

1983

ザ・プリンシプル・オブ・モーメンツ／ロバート・プラント

「新機軸」が生んだ新たな野性の音

フィル・コリンズやロビー・ブラント、ポール・マルチネスといったメンバーを迎えている点はソロ・ファーストの『11時の肖像』とほぼ同様ながら、その音には「ツェッペリンのメンバー抜きでツェッペリンを再構築する」とでもいうような制作の居心地の悪さは微塵もない。むしろ、クリーン&ミステリアスなロビーのギター／フィルのタイトなドラムなどが醸し出す80sな浮遊感に、ロバート・プラント自身が進んで身を委ねようとしていることが、〝アザー・アームズ〟や〝イン・ザ・ムード〟といった楽曲からヴィヴィッドに伝わってくる。そして、そのことによって逆に、大胆にシンセ・リードが響く〝スルー・ウィズ・ザ・トゥー・ステップ〟や、アーバンかつ軽快なビートが印象的な〝ホリゾンタル・デパーチュア〟のような楽曲の中に、その野性を潜ませることに見事に成功している。（高橋智樹）



Volume One
The Honeydrippers

1984

ヴォリューム・ワン／ザ・ハニードリッパーズ

懐古的なミニ・アルバム

ロバート・プラント、ジミー・ペイジ、ジェフ・ベック、ナイル・ロジャースらが参加したプロジェクトによるR&B、ロックンロールのスタンダード・ナンバーのカヴァー・アルバム。プラントは、レッド・ツェッペリン時代から、ヴォーカル・スタイルにR&Bやブルース、ロカビリーなどの意匠を引用していた。だが、そちらが重低音を重視したハード・ロック・アレンジでの歌唱だったのに対し、このザ・ハニードリッパーズの方はストリングスやホーンも加わり、ノスタルジックなアレンジが施されている。プラントもそんなオールディーズの雰囲気を楽しみ、とてもリラックスして歌っている印象だ。本作には、レッド・ツェッペリンの影とどう戦うかというような力みはまったくない。それが良かったのだろうか、〝シー・オブ・ラヴ〟はプラントの代表的ヒット曲となる。（遠藤利明）

CamScannerでスキャン

The Firm
The Firm

1985

ザ・ファーム／ザ・ファーム

非ZEP的な新バンド

ジミー・ペイジがレッド・ツェッペリン解散後に組んだ初のバンドとして話題になったザ・ファーム。しかし、彼と双頭のパートナーになったポール・ロジャース（フリー、バッド・カンパニー）の色の方が濃い内容である。ライチャス・ブラザーズ〝ふられた気持ち〟のカヴァーもロジャースの趣味だろう。ロジャースの得意とするR&B路線の歌唱が中心になっており、ツェッペリン的なハイ・トーンのシャウトや中東的なフレーズは出てこない。とはいえ、ハード・ロックの定型からはみ出たトニー・フランクリンのフレットレス・ベースとロジャース、ペイジのブルース・フィーリングの絡みなどにはザ・ファームならではのオリジナリティが感じられる。その意味では、ツェッペリン＋バッド・カンパニーを求めて聴くのではなく、ザ・ファームとして再評価したい作品だ。

（遠藤利明）

Shaken 'N' Stirred
Robert Plant

1985

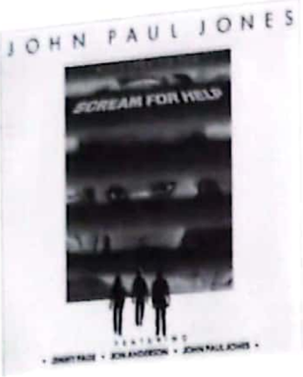
シェイクン・アンド・スタード／ロバート・プラント

80年代的デジタル感

それまでのソロ・アルバムや懐古的だったザ・ハニードリッパーズとは大幅に方向性を変え、ファンを戸惑わせた作品。女性コーラスが入っており、ポップである。しかもシンセサイザーが多用されていて、サンプリングも使われている。アルバムのサウンド全体が、いかにも80年代的なデジタル感覚に支配されているのだ。ここにはプラントのソロ前2作に参加したフィル・コリンズは不在である。だが、むしろ本作の方が、当時ヒットを連発していたコリンズのジェネシスに近い要素を含んでいる。結局、プラントのこの方向転換は、商業的には成功しなかった。しかし、彼にツェッペリン的なグルーヴを求めたがるファンたちに媚びず、あえてデジタルなリズム感に向かったこのアルバムを今聴き直すと、その意欲は理解できるし、よく作り込まれていたことがわかるのだ。

（遠藤利明）

CamScannerでスキャン



Scream For Help Original Soundtrack
John Paul Jones

1985

スクリーム・フォー・ヘルプ（オリジナル・サウンドトラック）／ジョン・ポール・ジョーンズ

「ZEPを構築する男」の渾身の遊び

マルチ・プレイヤー・サイド・オブ・ジョンジーが徹頭徹尾炸裂しまくった、マイケル・ウィナー監督の同名映画のサントラ盤。ニューウェーヴというよりはむしろYMOに近い手触りの〝バッド・チャイルド〟あり、能天気なシンセ・リードとクラップ飛び交う〝チリ・ソース〟あり、イエスのジョン・アンダーソンがいつになくアグレッシヴに歌い上げる〝シルヴァー・トレイン〟あり……という多彩の限りを尽くした楽曲だけ聴けば、おそらく当時ですら誰1人ツェッペリンのメンバーの作品だとは気づかないに違いない。が、ジミー・ペイジがギターを弾く〝グラックバック〟では別人のようにツェッペリン色全開にしてソリッドなロック・アレンジを鳴らしてみせたりもする。ZEPを「演じる」RP／ペイジと対称的に、ZEPを「構築する」知能犯＝ジョンジーの本領発揮作。（高橋智樹）

Mean Business
The Firm

1986

ミーン・ビジネス／ザ・ファーム

「ツェッペリンの亡霊」封印解除

ジミー・ペイジ×ポール・ロジャース＝ザ・ファームの2作目。前作より格段に際立ったメロディ、そしてシングル曲〝オール・ザ・キングス・ホーシズ〟の産業ロック寸前の大仰さは、デビュー盤の全米17位といういまひとつな評価を反映してのことなのだろうし、「非ツェッペリン＆非バッド・カンパニー」という当初のコンセプトが希薄になっていることも否めない。それでも、今作の〝リヴ・イン・ピース〟（ポールのソロ作『カット・ルース』からの楽曲）や〝キャデラック〟で聴かせる、〝天国への階段〟さながらのペイジの鬼気迫るギター・プレイには戦慄が走る。ただ、音楽面での大胆なテコ入れも虚しく全米セールスは最高位22位止まり。今作リリース後のアメリカ・ツアーを最後にバンドはあえなく解散。ロジャース＆ペイジは各々のソロの道を開拓することになる。（高橋智樹）

Outrider
Jimmy Page

1988

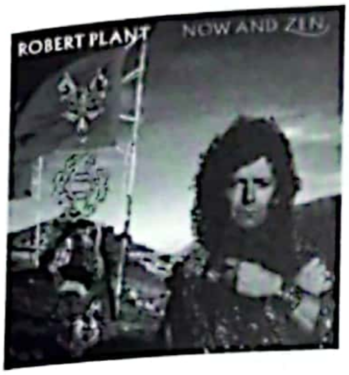
アウトライダー／ジミー・ペイジ

「敵なき武器」の壮絶な博覧会

いかにも80sなペラペラのサウンド・プロダクションと、"ウェイスティング・マイ・タイム"、"ウォナ・メイク・ラヴ"のジョン・マイルスのもろアメリカン・ハード・ロックな声を差っ引いて聴けば、"ウォナ～"のスライド・ギターさばきも、"リキッド・マーキュリー"のロウ・ポジションを這い回るリフ回しも、"エメラルド・アイズ"のアコギ・トラッドっぷりも含め、完全なソロ名義作としては初となる今作には、ペイジの純音楽的なセールス・ポイントが100%凝縮されている。

さらに、ペイジ&プラント共作（そしてボンゾ息子＝ジェイソン・ボーナム初ドラム共演）が実現した"オンリー・ワン"も収録されているが、特にUSチャートにおいては"オンリー・ワン"より"ウェイスティング～"のほうが遥かにチャート・アクションがよかったのは皮肉と言うほかはない。

（高橋智樹）



Now And Zen
Robert Plant

1988

ナウ・アンド・ゼン／ロバート・プラント

この男、「then」＝「Zen」

ZEP解散後の80年代においては「もはやZEPではない自分」を模索するという点で、プラントもペイジもキャリア運びの方向性は一致していた。周囲のミュージシャン仲間達に背中を押されるようにしてスタートしたプラントのソロ・キャリアだったが、彼の中のZEPとの距離感が初めて明確に打ち出されたと言えるのが、このソロ4作目の『ナウ・アンド・ゼン』である。なにしろ「ゼン」のスペルが「Zen」なのだから、これは相当こだわっている。以後暫く創作のパートナーシップを結ぶことになるフィル・ジョンストンとの大胆なシンセ・サウンドの導入がありながらも、その上でZEP曲のサンプリングや、極めつけにジミー・ペイジのギターまでが盛り込まれるという、現在地と過去の道程をクールに見渡した作品となった。この年、初めてZEP名義での再結成も果たされる。

（小池宏和）

CamScannerでスキャン

Manic Nirvana
Robert Plant

1990

マニック・ネヴァーナ／
ロバート・プラント

「非ブルース」という闘い方

超重層コーラスで押しまくるパワー・ロック（〝ハーティング・カインド〟）から、RPミーツ・マイケル・ジャクソン!?的な鋭利でタイトなファンク・ポップ（〝シー・セッド〟）、デヴィッド・ボウイかフランツ・フェルディナンドかと思うほど不敵で妖艶なヴォーカリゼーション（〝ネヴァーナ〟）まで、それこそロックもファンクもトラッド・フォークもワールド・ミュージックも……というか「年相応にレイドバックしたブルース以外は全部やる」的なキャパシティの広さと音楽的貪欲さを見せつけるソロ5作目。前作から引き続きメイン・ギタリストを務めているダグ・ボイル（後にキャラヴァンに合流）の硬軟自在な七色ギター・プレイとのコンビネーションを軸に、40代ならではのタフな色気を振り撒くプラントの熱気滾りまくりの歌声が、21世紀の今の耳にも爽快かつ痛快に響く。（高橋智樹）

Fate Of Nations
Robert Plant

1993

フェイト・オブ・ネイションズ／
ロバート・プラント

プラントの身体を喰い破った衝動

のっけから〝カシミール〟さながらのヘヴィなビートとハーモナイザーかかったオリエンタルなギターが炸裂する〝コーリング・トゥ・ユー〟が飛び出す時点で、前作『マニック・ネヴァーナ』とは真逆の作品であることが誰の耳にもわかる1枚。〝アイ・ビリーヴ〟〝29パームス〟〝イフ・アイ・ワー・ア・カーペンター〟などポップな楽曲群、そして『マニック〜』とは一転してナチュラルな楽器の音色も今作の特徴ではあるが、やはり重要なのは〝メモリー・ソング〟〝プロミスト・ランド〟のハード・ブルースであり、〝ネットワーク・ニュース〟の極太リフと絡み合うRPの稲妻シャウトである。「翌年のペイジ&プラントへの布石」的な型通りの解説では、あたかも実験精神旺盛なRPの身体を「ZEP性という名の衝動」が喰い破ったような今作のインパクトは到底語り尽くせない。（高橋智樹）

Coverdale•Page
Coverdale•Page

1993

COVERDALE•PAGE／カヴァーデイル•ペイジ

ZEPのシミュレート

　デヴィッド・カヴァーデイルは最初、ポール・ロジャースのようなブルージーな歌手としてディープ・パープルに見出された。だが彼は、後のホワイトスネイク時代に、もろツェッペリン調の〝スティル・オブ・ザ・ナイト〟をヒットさせている。この種のツェッペリン・クローンをロバート・プラントは批判したが、ジミー・ペイジはあえてそんなカヴァーデイルと組んだのだ。つまりこのカヴァーデイル・ペイジは、確信犯的なツェッペリン疑似再結成だったといえる。

　リズムのアレンジは大味な印象だが、〝シェイク・マイ・トゥリー〟、〝プライド・アンド・ジョイ〟など、ペイジ特有のギター・リフが炸裂した良曲もある。また、当時のプラントには出せなくなっていた高音でカヴァーデイルがシャウトしているのもいい。だが、この2人の組み合せは長続きしなかった。　（遠藤利明）

No Quarter
Jimmy Page And Robert Plant

1994

ノー•クォーター／
ジミー•ペイジ•アンド•ロバート•プラント

ZEPの別の顔

　ジミー・ペイジとロバート・プラントが組み、久しぶりにアルバム1枚分を制作した。新曲4曲を収録してはいるものの、いずれも淡白な仕上がりである。やはり、聴きどころはツェッペリンの楽曲のリメイクである残り10曲の方だ。それらはMTVのアンプラグド・コーナーをもじり「UNLEDDED」と銘打ってライヴ録音されたもの。意訳すれば「脱ツェッペリン」だろうか。ツェッペリンの中から非ハード・ロック系の良曲を選んだうえで、伝説的ドラマーだった故ジョン・ボーナムの不在に対してはエスニック・パーカッションの導入、キーボード担当＝ジョン・ポール・ジョーンズの不参加の代わりにオーケストラとの共演という形でアレンジに新味を出した。つまり、いろいろと工夫をこらしたプロジェクトだったのである。多くの音色が絡み合うその細やかさに聴きどころがある。　（遠藤利明）

CamScannerでスキャン

Walking Into Clarksdale
Jimmy Page And Robert Plant

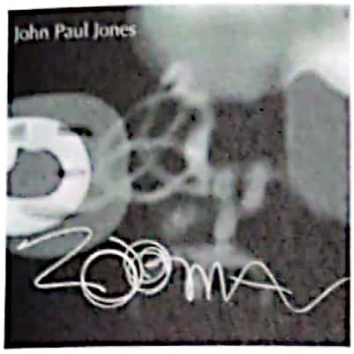
1998

ウォーキング・イントゥ・クラークスデイル／
ジミー・ペイジ・アンド・ロバート・プラント

ファンとの温度差が歯痒い

本作のインナー・スリーヴには、2人の脇を固めるようにして立つベーシストのチャーリー・ジョーンズとドラマーのマイケル・リーを含めた、4人の写真が収められている。まっさらな新曲群で制作された本作は、当人たちにとって完全に新しいバンド・プロジェクトだったというわけだ。でもあのZEP疑似体験以外の何物でもない前作時のツアーを観てしまったら、ファンにとってそんな理屈がなかなか通らないのも無理はないだろう。僕自身、本作を聴いて最初に思ったことは「ああ、ZEPの曲はやってないのか」ということだった。今になって落ち着いて聴けば、とても風通しの良い、優れたロック・アルバムなのだけど。本作収録曲〝プリーズ・リード・ザ・レター〟でのアリソン・クラウスの客演は、時を経てあのプラントとのデュエット作へと発展してゆくことになる。

（小池宏和）



Zooma
John Paul Jones

1999

ズーマ／
ジョン・ポール・ジョーンズ

ジョンジー・ザ・ベーシスト

99年、このジョンジーの純然たるソロとしては初の作品が発表されたときは、実は同姓同名、別のミュージシャンのアルバムなんじゃないかと眉に唾したくらいだ。それくらい長い間、ジョンジーはZEP以降目立った活動が無かった。のっけからブリブリと力強いリード・ベースが聴けるインスト作である。反復構成のダンサブルな曲が多く、当時シーンの流行としてまだ残っていたロッキンなブレイクビーツ文体に触発されたのかな、と勘繰ったりもしたが、今になって改めて聴き直してみるとジョンジー流のエスニックな要素が盛り込まれた美曲なども収められていて、良いアルバムである。にしても、マルチ・プレイヤーで優れたアレンジャーでもあるのに、これだけベースで聴かせようとするジョンジーのサーヴィス精神たるや、恐れ入る。ファンの目線までケアする、彼の人柄の一枚。

（小池宏和）

CamScannerでスキャン

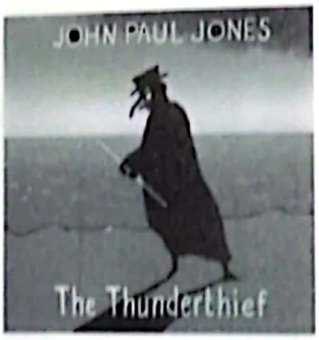
Live At The Greek
Jimmy Page And The Black Crowes

2000

ライヴ・アット・ザ・グリーク／
ジミー・ペイジ&ザ・ブラック・クロウズ

これでいいのだ!?

99年秋にNYとLAで2夜ずつ行われたジミー・ペイジとブラック・クロウズによるジョイント・コンサートの、LAでの模様を収録したライヴ盤。ZEP曲を中心に力強く名曲群が披露されてゆく。当時は、こんなものがあっさり発表されてしまっていいのか、と感じたりもした。クリス・ロビンソンの歌は見事にはまっているし、アレンジもほぼオリジナルに忠実なもの。実はクロウズ側はこの頃、レーベル契約の問題でゴタゴタしていた時期なのだが、このライヴは実に楽しそうだ。「ZEPという資産」を自ら管理・検証し、同時に多くの人々と楽しみながら分かち合おうとする姿勢が、ペイジにはある。こういうアッケラカンとしたパフォーマンスは、プラントやジョンジーには無いものだ。"イン・ザ・ライト"や"ミスティ・マウンテン・ホップ"までボートラで聴ける日本盤が良い。（小池宏和）



The Thunderthief
John Paul Jones

2001

ザ・サンダーシーフ／
ジョン・ポール・ジョーンズ

ヴォーカルも披露

全曲インストだった前作に対し、セカンドとなる本作では約半分で本人が歌っている。飾りないヴォーカルではあるが、曲にポイントができて聴きやすくなっている。音楽の幅も広がった。その中では、疾走するハード・ロック、あるいはトラッド調でマンドリンを弾く場面にツェッペリンらしい印象を受ける。一方、1曲目"リーフィ・メドウズ"は、ギターで参加したロバート・フリップが率いるキング・クリムゾンに近い雰囲気だ（本作を発売したレーベルDGMの設立者はフリップ）。同曲以外でも情緒を排してメカニカルなフレーズを叩きつける曲は、まさにクリムゾンを彷彿とさせる。むしろ、その路線の演奏の方にジョン・ポール・ジョーンズのベーシストとしての凄みが出ている。また、日本人にとっては、激しくスリリングな"渋谷バップ"で琴が大活躍する様子に驚く。（遠藤利明）

CamScannerでスキャン

Dreamland
Robert Plant

2002

ドリームランド／
ロバート・プラント

渋みと深みの円熟

ジミー・ペイジとの一連の活動を経て、久しぶりにリリースされたソロ・アルバム。ボブ・ディラン、ティム・バックリィの曲、あるいはジェフ・ベック・グループやジミ・ヘンドリックスのヴァージョンで知られる曲など、カヴァーが多くを占めている。しかし、ザ・ハニードリッパーズでオールディーズをカヴァーした時の懐古ムードとはまるで違っている。静かだが緊張感のある内容だ。ペイジ&プラントの活動でも取り組んだエスニック、アコースティックなアレンジの延長線上でブルースやフォークなど自分の嗜好する音楽性を掘り下げ、そこに独自解釈も施している。

新たにストレンジ・センセイションというバンドを組み、じっくりと共同作業を行ったことがよい結果につながったようだ。本作のプラントは年齢相応の渋み、深みのあるヴォーカルを聴かせている。（遠藤利明）

Mighty Rearranger
Robert Plant

2005

マイティ・リアレンジャー／
ロバート・プラント

最高のライバル

ロバート・プラント（＋バンド）名義の、現時点での最新作となる本作だが、このストレンジ・センセイションによる2作目というのは、ズバリ言って還暦を目前に控えていたプラントによる「ツェッペリンへの挑戦」ではなかったろうか。当人にとっては拭い切れない重荷でもある過去の栄光。それが力強い逆噴射エネルギーとなり、ダイナミックかつエキセントリックなロックを生み出させている。「ツェッペリンのプラント」を愛する人にこそ聴いて欲しい一枚だ。バンドはアフロ・ブルースの大物ジャスティン・アダムスや、ブリストル・サウンドの猛者達など、近年のプラントの嗜好からしてもなるほど！な面々。リマスター輸入盤にはアンクルなどによるリミックス・ヴァージョンを収録している。個人的に再結成ツェッペリンはともかくとしても、このバンドだったら観てみたい。

（小池宏和）

CamScannerでスキャン

Raising Sand
Robert Plant And Alison Krauss

2007

**レイジング・サンド／
ロバート・プラント&アリソン・クラウス**

グラミー賞ですから
ZEPファンとしては悲し過ぎる

が、本作の華々しい成功とグラミー賞獲得は、プラントが07年以降のZEP再結成ツアー話を拒絶する充分な理由のひとつになってしまった。当人は一人のアーティストとして、一貫してZEPと付かず離れずの距離感を堅持してきたわけで、アリソンとの創作活動も降って湧いたような類のものではなかった。つまりすべてごもっともなわけで、それでもZEPをやってくれ、という意見は、単なる子どもの我が儘と化してしまったのである。本作はT・ボーン・バーネットやマーク・リボー、故マイク・シーガーら、アメリカン・ルーツ・ミュージックの達人に囲まれ、なおかつサイケ・フォーク隆盛の時代まで捉えてしまったと言える名作だ。それでも、しつこいようだけれど、我々ZEPファンはきっと、何歳になっても我が儘なロック・キッズのままなんだよ。　（小池宏和）

Them Crooked Vultures
Them Crooked Vultures

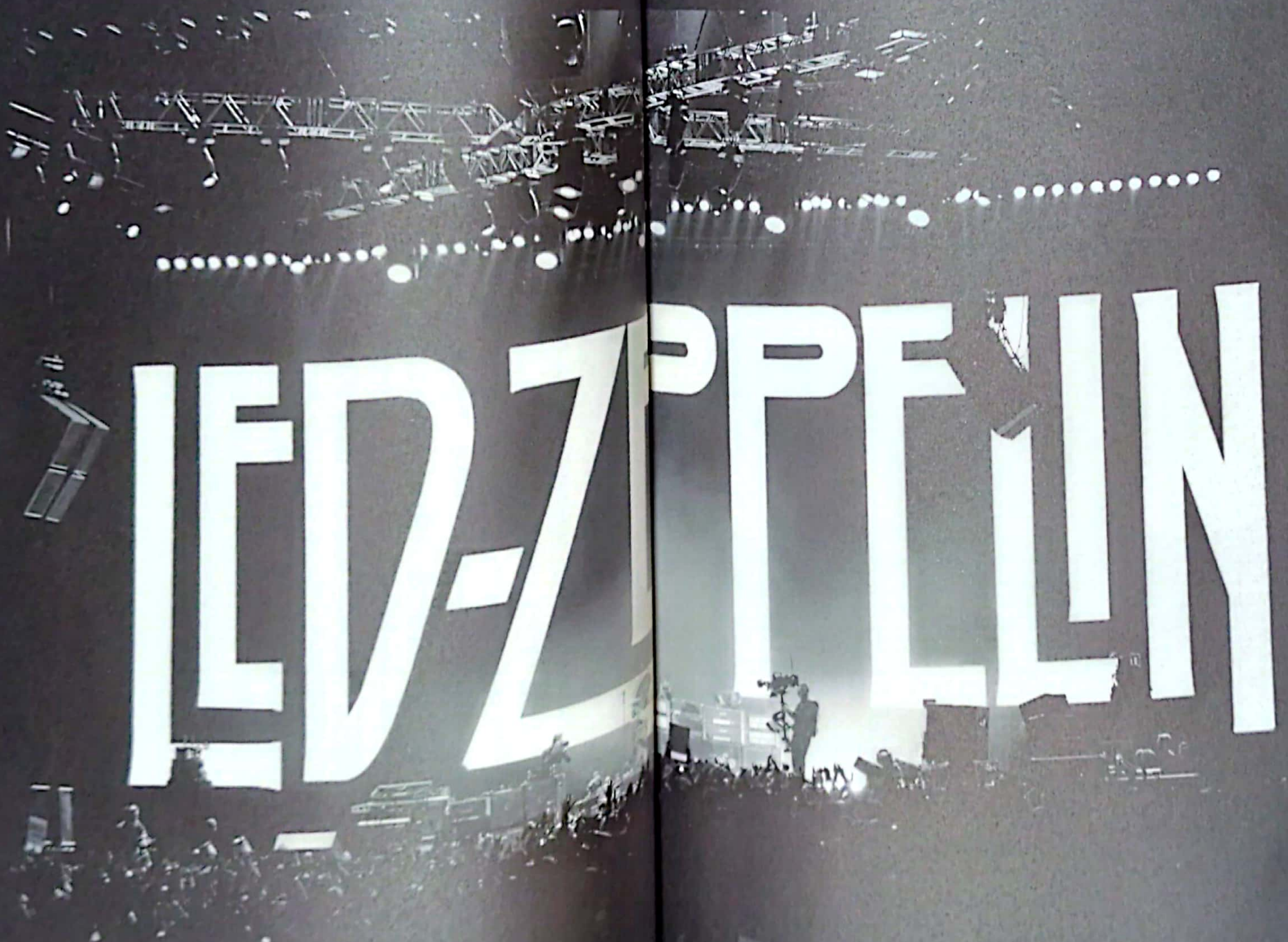
2009

**ゼム・クルックド・ヴァルチャーズ／
ゼム・クルックド・ヴァルチャーズ**

ほら、ロックの扉が開く音がする

たとえば〝ガンマン〟の混沌の渦をかき混ぜるリフや虚空を彷徨う不穏なメロディ・ワークや、〝マインド・イレーサー、ノー・チェーサー〟で絶妙のコーラスを披露するデイヴ・グロール&ジョシュ・オムの背中をロックの彼方めがけて思いっきり後押しするような（それでいて最低限のポップ感を忘れない）アレンジを聴けば、それがこの「00年代最後のスーパー・バンド」のうちの誰の仕業であるかはすぐにわかるはずだ。デイヴ・グロールが音頭をとって始まったゼム・クルックド・ヴァルチャーズにあって、プロデューサー＝ジョンジーとはまるで違う不敵で獰猛な音楽的表情を持つ「クリエイター＝ジョンジー」が怒濤のようにあふれ出しているし、70年代と00年代を最短距離で結ぶ音をあっさり鳴らしてしまっている。まさにデイヴ・グロールは、ロックの巨大な扉を開けたのである。　（高橋智樹）

CamScannerでスキャン



pic by K MAZUR/EXCLUSIVE BY GETTY IMAGES

LED ZEPPELIN
REUNION IN 2007

CamScannerでスキャン

レッド・ツェッペリン、奇跡の再結成公演レポート

渋谷陽一

ライヴの翌日、イギリスではほとんどのテレビのニュースがトップ扱いで、興奮したファンのコメントを繰り返し紹介していた。日本で想像する以上にツェッペリンの再結成は国民的イヴェントになっていて、コンサート当日も会場からの中継を昼間から執拗に流していた。既に報道されているように、新聞各紙の評も諸手を挙げての称賛で、この再結成は想定以上の成功を手にしたと言っていいだろう。テレビで流される短いライヴ・シーンを観ながら、自分が目撃した2時間10分の奇跡がなんであったのか整理してみた。

会場のO2アリーナは、場所としてはお台場、建物としてはさいたまスーパーアリーナが一番イメージに近い。収容人数的には1万5000人で、非常に観やすい会場であった。我々関係者のために用意された席はステージ正面の1階席で、ステージから距離はあるものの、とても観やすい席であった。ただ、どこの国も業界人は同じ乗りで、演奏中に席をすぐに離れるし、知り合いを見つけると、やたらデカイ声で話し始めるし、最低であった。

元々、このイヴェントはアトランティック・レコードの創立者、アーメット・アーティガンの追悼チャリティーで、彼にゆかりのあるミュージシャン達が数多く出演した。元ストーンズのビル・ワイマン、元フリーのポール・ロジャース、フォリナー、若いところではパオロ・ヌティーニといったところだ。はっきり言って地味である。客も、こうしたアーティス

CamScannerでスキャン

トが演奏しているときは半分くらいしかいない。ステージは一切装飾のないシンプルなもので、左右にアーメット・アーティガンの〝音楽のある人生こそが素晴らしい〟という言葉が書かれた幕が下げられている。時々、PAトラブルでノイズが出たりで、本当にこれがオークションで1000万円の値段が付いたライヴなのだろうか、と不安になってくる。アーメット・アーティガンの名誉のために書いておくが、彼はレコード・ビジネス上、最も偉大なレーベル・オーナーである。彼が世に送り出したのは、まずアトランティック・ソウルという言葉があるように、オーティス・レディング、アレサ・フランクリン、サム・アンド・デイヴ、ウィルソン・ピケットと言った歴史的なR&Bミュージシャン達だ。ロックに関してもツェッペリン、CSN&Y、ビー・ジーズと、70年代の最も優れたアーティスト達を独占していた。しかし、その多くは既にグループとしては在籍してなかったり、亡くなってしまった人もいる。しかし、だからこそツェッペリンは、彼のためならばということで再結成したのであろう。アーメット・アーティガンの偉大さと、その業績を再確認するには、この伝説のグループの再結成こそが、最も有効でありふさわしいものなのである。きっと彼らも、この目的がなければ再結成しなかっただろう。そして、だからこそ失敗は許されないのである。

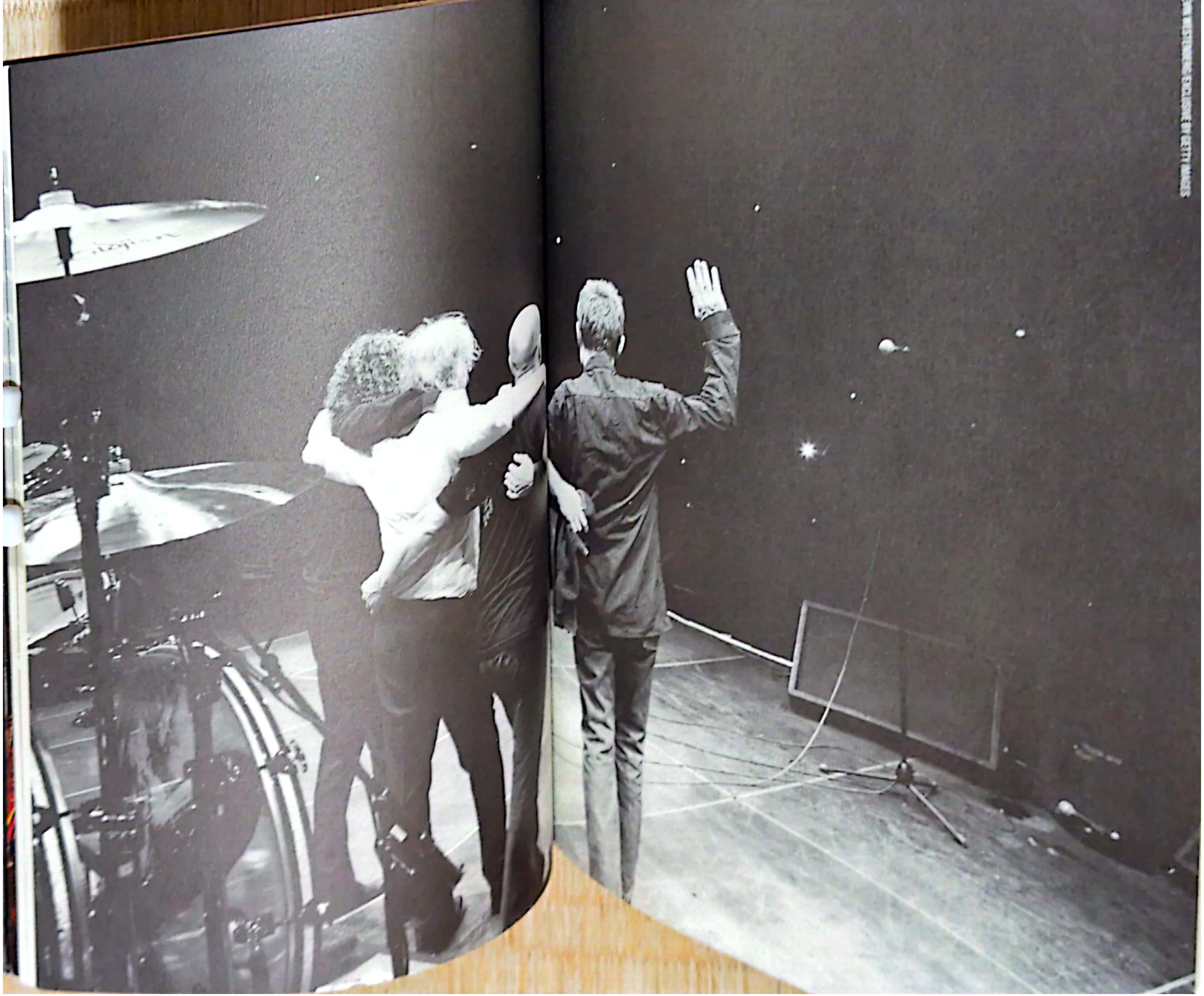
ほぼ1時間強のツェッペリン以外のアーティストによる演奏が終わる。そこから20分の休憩でツェッペリンだ。突然、ステージからすべてのものが消える。幕が上げられ、左右のスクリーンも消える。ステージの背景になっていたアトランティック・マークの幕もなくなる。なにか床まではがされ、別のものが敷かれている。知らない間に客席はびっしり人で埋っている。会場の空気は一瞬で一変してしまった。異様な興奮が会場を支配し始める。本当に、あと数分でツェッペリンがここに現れるのだ。定刻を10分くらい過ぎたところで照明が消え

る。すさまじい喚声の中、バンド紹介のビデオが流れる。そのビデオが数分で終わると、いきなり〝グッド・タイムズ・バッド・タイムズ〟のイントロ。予想もしなかったオープニング・ナンバーに、思考が一瞬止まる。PAのバランスが悪く、ジミー・ペイジのギターが良く聴こえない。なんだか、演奏がいいんだか悪いんだか良く分からないが、とにかくツェッペリンがそこにいる。しかし、どうも悪い感じがない。やたらバンドからはストイックでシリアスなエネルギーが放出されてくる。判断できないまま2曲目の〝ランブル・オン〟が始まる。これも想定外の2曲目であるが、1曲目も2曲目も嬉しい想定外で、今回のライヴに対する本気度が伝わってくる。PAバランスも少し良くなり、ひょっとしたらこれは相当いいのでは、という気になってくる。それは3曲目の〝ブラック・ドッグ〟で確信に変わる。キーを下げたとはいえ、あのイントロのロバート・プラントのヴォーカルの伸びは健在で、PAバランスがようやく安定したことにより、このバンドの楽器チームがあのツェッペリンのグルーヴの再現に成功していることが明らかになる。あり得ないと思っていたことが起きたのである。まるで、音の巨大な塊がステージ上に存在するかのような、あのツェッペリン・マジックが再び起きたのである。全身の血管が広がってくるのが分かる。思わず「スゲーッ」とか言ってる。4曲目は〝死にかけて〟。前日の公開リハでも演った曲なので、今回のセット・リストに入るのは分かっていた。しかし難しい曲なので、果たして大丈夫なのだろうかと不安に思っていた曲である。技術的な問題より、バンドとしての表現力、アンサンブルが問われるナンバーだ。コマーシャルなメロやリフがあるわけではなく、全体の雰囲気で押し倒すような曲なので、本当の力量が問われてしまうリスクの高いナンバーである。リハで演ったと聞いて、やめたほうがいいのにと思っていた。しかし、この曲に勝算があるほど、バンド

CamScannerでスキャン

は仕上がっていたのである。勝てると思ったから、この曲をセット・リストに加えたのだ。見事にドラマチックに盛り上げ、圧倒的な拍手と喚声をもらう。続いて「初めて人前で演る曲で、僕達の挑戦です」というロバート・プラントのMCで〝フォー・ユア・ライフ〟。死ぬほど、聴いているのだが、すぐに曲名が出てこない。初めてライヴで演るというのも意外だが、こうした曲をあえて取りあげているのも意外である。きっと自分達なりの挑戦であるし、このライヴを、これまでとは違う自分達の表現を展開する積極的なものと位置付けようとする意欲の表れなのだろう。続いては〝トランプルド・アンダー・フット〟。背景の巨大スクリーンにデザインされた、手の込んだ映像が流れる。当初地味に見えたステージは、実はやたら金のかかった派手なものであったのだ。それは、ツェッペリン登場まであえて隠されていたのである。壁のように巨大なスクリーンには、一曲度に計算され、演出された映像が流れる。ストーンズ、U2並みのセットと映像が用意されていたのだ。まさに、この日は名実共にツェッペリン再結成ライヴなのである。〝俺の罪〟〝ノー・クォーター〟〝貴方を愛しつづけて〟と代表曲が続く。特に〝貴方を愛しつづけて〟の演奏は圧巻で、演奏後の拍手が鳴りやまない。この頃には、このライヴが歴史的なものであり、その成功の目撃者としての幸福を自分達が手にしているのだ、という気分が会場を満たし始める。アリーナ後方では、興奮したオヤジがおかしな動きで踊り続け、関係者の中にも、ただ叫び続けるような様子の変な奴が出てくる。異様な興奮が会場を包み始める。しかしステージ上には、うわついた興奮はない。相変らずストイックな緊張感が張りつめている。ジョン・ポール・ジョーンズはまるで新人バンドのベーシストのようにピリピリしている。『デイリー・テレグラフ』は翌日のライヴ評の見出しを〝レッド・ツェッペリンは帰ってきた——紅茶とアイロン台ととも

CamScannerでスキャン



EXCLUSIVE BY GETTY IMAGES

CamScannerでスキャン

に〟とつけた。つまり彼等の唯一のドラッグは紅茶のカフェインであり、ロバート・プラントはテレビをホテルの窓から投げる代わりに、自らの衣装にアイロンをかけたというわけである。それほど彼等は今回、ストイックだったのである。『テレグラフ』紙によれば、彼等はライヴ・エイドとアトランティック・レコード40周年で行なった2回の再結成ライヴを失敗と考え、今回はその繰り返しを絶対に避けたいと考えたらしい。6週間に亙るリハーサルを徹底して行ない、バンドのグルーヴ回復を目指した。異様とも思える周りの盛り上がりも相当のプレッシャーになったようだ。先に書いたように、イヴェントの性格も、絶対に恥をかけないようなものである。彼らの恥は、自分達の恩人でもあるアーメット・アーティガンの恥になってしまう。そうしたトータルのプレッシャーが彼らをストイックにしたのである。

10曲目は〝幻惑されて〟。ヤードバーズ時代から演奏されているナンバーである。ジミー・ペイジ独特のギター奏法である弓を使ったスタイルによって、よく知られた曲である。ツェッペリン結成以前から、ほぼ今と同じ形で完成されていたナンバーだ。彼の器楽的ロック・バンドのオリジナル・イメージを保ったまま、現在まで生き延びた画期的な曲といえる。この曲によって今回のセット・リストが、とにかく演るべき曲はすべて演るという、かなりの決意で貫かれていることが伝わってくる。そして〝天国への階段〟。言うまでもない代表曲である。しかし、実は曲のスタイルはツェッペリンの本来的なものとは異なり、かなり散文的で情緒的なものになっている。だから、逆に置き所の難しい曲なのだが、彼らはあえてこの曲に演出的なスポットを当てず、淡々と情緒性を抑制気味に演奏することによって、その問題をクリアしていった。このへんの知的な抑制感はとても洗練されたもので、素晴らしかった。続いての〝永遠の詩〟への流れも気持ちいい。そして、〝ミスティ・マウンテン・ホ

CamScannerでスキャン

ップ"カシミール"というラストへの怒濤の展開は、もはやウイニング・ラン状態。ある意味で、"カシミール"が本編ラストとして選ばれたことが今回のライヴを象徴しているのかもしれない。無論、代表曲であるから選択されたのだろうが、同時にツェッペリンの持つ器楽的ロックの究極のグルーヴ、ヴォーカルすら楽器のように扱われるスタイルが最も完成されたものだからこそ、このコンサートをしめるにふさわしいと彼らは感じたのではないか。ツェッペリンが最もツェッペリンとして存在しうる曲、それが"カシミール"なのだ。アンコールは"胸いっぱいの愛を"と"ロックン・ロール"。会場は、もはやなんだか分からない温度になっていて、このままライヴが続いていけばここで一生終わってもいいような顔に客はなっている。演奏が終わり、メンバーが楽器を置くと、背景の巨大スクリーンいっぱいにレッド・ツェッペリンのロゴ。それはあまりにも、この歴史的ライヴのラストにふさわしい強力なメッセージと余韻を感じさせるものであった。

なぜ、この再結成は成功したのか。簡単に言ってしまうとメンバーがツェッペリンとはなにかを理解したのである。確かに曲を作り、演奏しているのは個々のメンバーであり、ジミー・ペイジにしてみたら、ツェッペリンすなわち自分という思いがあるだろう。しかし、違うのである。もし、そうならばジミー・ペイジは次のツェッペリンを作れたはずである。しかし彼はツェッペリンどころか、そのイミテーションさえ作れなかった。では、メンバー3人が集まればツェッペリンになるのか、それも違う。彼らが認めるとおり、ライヴ・エイドのときのようにドラムにフィル・コリンズを呼び、当日リハするだけではツェッペリンにならなかったのである。

ツェッペリンは曲に宿り、ツェッペリンはグルーヴに宿っているのである。それを導き出

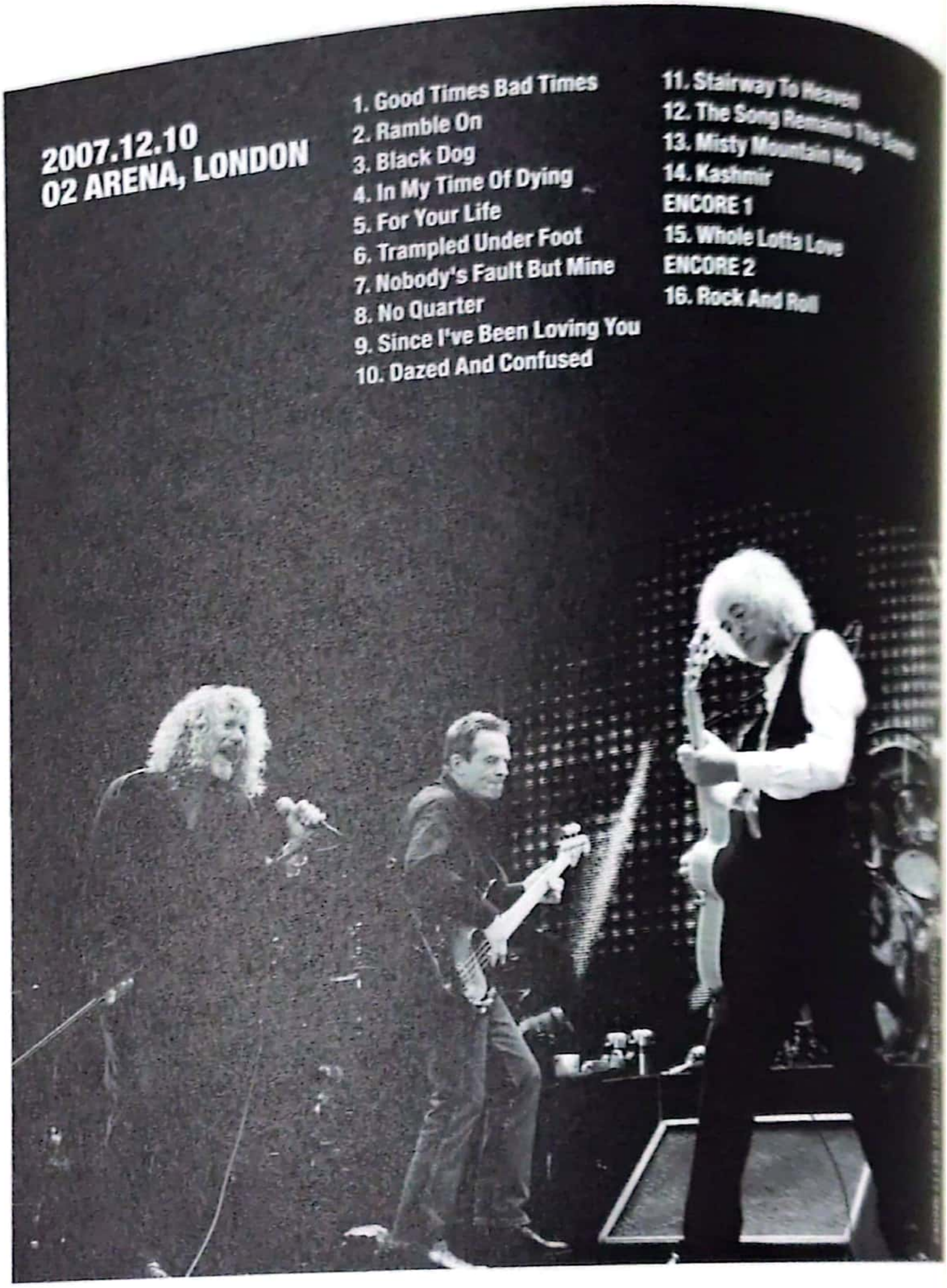
CamScannerでスキャン

すのはメンバーだが、あくまでも彼ら自身がツェッペリンであろうとする覚悟と準備がない限り、ツェッペリンのマジックは降臨しないのである。そのことに、ようやく彼らは気付いたのである。ジェイソンもそうだ。彼はこのバンドが要求するドラムとはなにかを、徹底的に考え抜き、そこと向き合った。チューニングも父親とまったく同じにしたのではないか。本当に素晴らしいドラミングであったが、痛々しいほどストイックであった。それはメンバー全員に共通するものである。NYで観たペイジ・プラントのライヴで、ジミー・ペイジはサイド・ギターを弾いていた。そのときも何曲もツェッペリン・ナンバーが演奏されたが、そこにはツェッペリンは存在しなかった。ロバート・プラントのヴォーカルも、ツェッペリンと向き合っているとは思えなかった。僕は、今回の再結成がその再現になることを、本当に怖れていた。それはツェッペリンに対するメンバー自身による裏切りである。しかし予想は、嬉しい方向にはずれ、ツェッペリンは僕達の前に出現したのである。特にジミー・ペイジは素晴らしかった。自分がツェッペリンにとってなにであるかに自覚的なプレイに徹底していた。ロバート・プラントも、ジョン・ポール・ジョーンズもそうだった。自分にとってのツェッペリンが問題なのではなく、ツェッペリンにとって自分がなんであるかが、問題なのである。そのことに全員が気付いたとき、本当にツェッペリンは復活したのである。

信じられないが、本当にレッド・ツェッペリンは復活したのである。

(『ロッキング・オン』２００８年２月号)

CamScannerでスキャン


2007.12.10
02 ARENA, LONDON
1. Good Times Bad Times
2. Ramble On
3. Black Dog
4. In My Time Of Dying
5. For Your Life
6. Trampled Under Foot
7. Nobody's Fault But Mine
8. No Quarter
9. Since I've Been Loving You
10. Dazed And Confused
11. Stairway To Heaven
12. The Song Remains The Same
13. Misty Mountain Hop
14. Kashmir
ENCORE 1
15. Whole Lotta Love
ENCORE 2
16. Rock And Roll

LED ZEPPELIN A to Z

100以上の項目から見えてくるロック・ダイナソーのもう一つの真実

ABBEY ROAD

『レッド・ツェッペリンII』リリース時、アメリカのビルボード200で熾烈なトップ争いをしたのがザ・ビートルズの『アビイ・ロード』だった。1969年12月27日に『アビイ・ロード』は『II』へトップの座を明け渡すも、翌1970年1月3日には再び『アビイ・ロード』が首位に。その2週後には『II』、その翌週には『アビイ・ロード』が首位に立つなど、両バンドの一騎打ちが繰り広げられた。1月31日に『II』が首位に立って以後、『アビイ・ロード』が1位に戻ることはなく、『II』は3月6日まで首位を保つことになる。因みに3月7日に『II』が首位の座を明け渡したのは、サイモン&ガーファンクルの『明日に架ける橋』だった。

A&R STUDIOS

『レッド・ツェッペリンII』のミックスおよび"ハートブレイカー"のレコーディングが行われたニューヨークのスタジオ。ミックスは、ペイジとジミ・ヘンドリックスの作品で有名なレコーディング・エンジニアのエディ・クレイマーによって2日間で行われた。タイトなライヴ・スケジュールの合間を縫って各所でレコーディングされた『II』だが、結果として統一感のある作品として仕上がったのはペイジ&クレイマーのミックスに拠るところが大きい。とりわけ"胸いっぱいの愛を"のミックスは評価が高い。

AHMET ERTEGUN

アトランティック・レコードの創設者、音楽プロデューサー。1968年、結成して間もないツェッペリンのデモ・テープを聴いたアーティガンはバンドの才能を確信、すぐさまアトランティック・レコードと5年の契約を結ばせた。また、2007年のツェッペリン再結成コンサートは、2006年に死去したアーティガンを追悼する形で開かれた「アーメット・アーティガン・トリビュート・コンサート」の一環として行われたものである。

ALEISTER CROWLEY

20世紀前半に活躍したイギリスの神秘主義者、魔術師、作家。アーティストの中に彼のフォロワーは多く、オカルト好きのジミー・ペイジもアレイスター・クロウリーに興味を示していた。ペイジはクロウリーのアイテム・コレクターとしても有名で、衣服、儀式アイテムの他、1970年代には彼の別荘であったボレスキン・ハウスを購入している。この家の様子は『レッド・ツェッペリン狂熱のライヴ』の映像でも観ることが出来る。また『レッド・ツェッペリンIII』の初回盤レコードにはクロウリーの発言が刻まれており、ツェッペリン作品の端々にもクロウリーからの影響が見られる。

ALISON KRAUSS

アメリカのブルーグラス/カントリー・ミュージシャン。レッドベリー・トリビュート・コンサートで共演したことをきっかけに親交を深めたロバート・プラントとクラウスは、T・ボーン・バーネットをプロデューサーに迎えてコラボレーション・アルバム『レイジング・サンド』を2007年に発表。カントリーとハード・ロックという異色の組み合わせながら本作は高い評価を獲得し、

CamScannerでスキャン

[illegible]はアルバム・オブ・ザ・イヤー、レコード・オブ・ザ・イヤーを含む5部門を受賞した。

ANNE BREDON

アメリカのフォーク歌手。「レッド・ツェッペリンⅠ」収録の「ゴナ・リーヴ・ユー」の作者。ジョーン・バエズが1962年にこの曲をカヴァーした当初、手違いにより作者不明のトラディショナル曲であるとされていたため、ツェッペリン作品でも長年にわたり同様のクレジット表記がされていた。1980年代に入ってアン・ブレドンの作であることが判明してからはクレジットにブレドンの名前が明記され、作品の印税の一部もブレドンに分配されている。

ATLANTIC RECORDS

アーメット・アーティガン、ハーブ・アブラムソンにより1947年に創設されたアメリカのレコード会社。もともとはレイ・チャールズやジョン・コルトレーンなどを擁するR&B／ジャズの名門レーベルとして有名で、60年代末まではスタックス・レコードも傘下に加え、大きな影響力を誇った。その後はロック・バンドを扱うようになり、その先駆けとしてレーベルと契約したバンドの一つがレッド・ツェッペリンであった。ほかにもローリング・ストーンズをローリング・ストーンズ・レコードを傘下に置く形で獲得した。アトランティック・レコード在籍中、バンドは「Ⅰ」から「聖なる館」までの5枚をリリースし、その後はバンドが設立したスワン・ソング・レコードと提携している。ちなみに、この時の5年で20万ポンドという契約価格は、当時の新人バンドとしては破格の値段であった。

BABY COME ON HOME

「Ⅰ」制作時にレコーディングされたものの、マスター音源が行方不明となりアルバム未収録となっていた楽曲。その後91年にオリンピック・スタジオ外のゴミ箱の中に捨てられているのが見つかり、93年の「ボックスセット2」にて初めて収録されることになった。

BAD COMPANY

元フリー、モット・ザ・フープル、キング・クリムゾンのメンバーらによって73年に結成されたスーパーグループ。レッド・ツェッペリンが設立したレコード・レーベル、スワン・ソングからデビューし、ファースト・アルバムは全世界で1000万枚を超えるヒットとなった。バッド・カンパニーのメンバーだったポール・ロジャースは、バンド脱退後の84年にペイジと新バンド、ザ・ファームを結成することになる。

BAND OF JOY

ツェッペリン結成以前にプラントとボーナムが在籍していたバンド。1966年バーミンガムにて結成。地元では人気を博したものの、レーベルとのレコーディング契約に問題が生じ、68年に解散。その後間もなくプラントとボーナムはツェッペリンに加入することとなる。

BEN E. KING

言わずと知れた名曲“スタンド・バイ・ミー”で知られるR&Bアーティスト。「Ⅱ」制作時にバンドはキングの作品“グルーヴィン”を基にした“ウィアー・ゴナ・グルーヴ”を録音（『コーダ（最終楽章）』に収録）し、ライヴで頻繁に披露していた。1972年の大阪公演で“スタンド・バイ・ミー”のカヴァーを披露したことも伝説となっている。ツェッペリン解散後には、ジョン・ポール・ジョーンズがキングの作品に参加している。

BERT BERNS

アメリカの作曲家・プロデューサー。60年代のロック、ソウル・ミュージックのパイオニア的存在であり、セッション・ミュージシャンだったジミー・ペイジをレコーディングによく起用していた。1967年死去。“ベイビー・カム・オン・ホーム”の仮題が“Tribute to Bert Berns”だったことからも、ペイジとの親交が窺える。

BERT JANSCH

元ペンタングルのメンバー。ギタリストとしてジミー・ペイジが彼から大きな影響を受けたことは知られており、とりわけファースト・アルバム「Ⅰ」収録の“ブラック・マウンテン・サイド”はヤンシュの曲“ブラック・ウォーター・サイド”（『自画像』収録）にインスパイアされて作られたことで有名。

BONZO

ジョン・ボーナムの愛称。イギリス人アーティス

CamScannerでスキャン

ト[illegible]キャラクター「Bonzo the dog」から。ツェッペリン結成以前はプラントが命名した。その理由は定かではない。[illegible]思われる。

BRON-YR-AUR

ウェールズ、スノードニアにあるコテージ。ウェールズ語で「黄金の丘」という意味をもつこの建物で、70年にツェッペリンのメンバーは休暇を過ごしている。そこでの体験に強い影響を受けた「III」には「スノウドニアの小屋（原題：Bron-Y-Aur Stomp）」が収録されている。同様にこの地について歌ったもう一つの曲“ブロン・イ・アー”は「フィジカル・グラフィティ」に収録。日本語の表記はブロン・イー・アーとなっているが、正しくはブロン・アー・アイアと読む。

CAMERON CROWE

[illegible]歳で「ローリング・ストーン」誌の記者となり、70年代にツェッペリンのインタヴューを数多く行ったことで知られる。その後、映画監督になり、監督・脚本を務めた映画「あの頃ペニー・レインと」（00）は、10代のころにツェッペリンを始めとするロック・バンドのツアーに帯同した彼の実体験が基になっている。

COVERDALE PAGE

ホワイトスネイクやディープ・パープルのフロントマンであったデヴィッド・カヴァーデイルとジミー・ペイジによって結成されたバンド。ツェッペリンの再結成を期待していたペイジだが、プラントも乗り気ではなかったためにカヴァーデイルとの音楽制作を始めたといわれている。アルバムは1993年リリースのセルフ・タイトル作のみ。この直後、ペイジ＆プラント名義でのプロジェクトが始まることになり、カヴァーデイル・ペイジは解散となった。当時、ロバートはカヴァーデイルのことを「デヴィッド・カヴァーヴァージョン」とよく揶揄していた。

DANELECTRO3021

ジミー・ペイジが使用していたギター。DADGADチューニングとオープンAチューニングの2本があり、DADGADは主にケルト系音楽を演奏するのに適していたため、“ブラック・マウンテン・サイド”、“カシミール”などのライヴ演奏でよく使用された。オープンAは“死にかけて”のライヴ演奏で頻繁に使用された。その様子は「レッド・ツェッペリンDVD」でも確認できる。

DANNY GOLDBERG

現ゴールド・ヴィレッジ・エンターテインメント社長。1960年代よりマネージャー、ジャーナリストなどとして音楽業界に深く携わっており、音楽評論家としては「ローリング・ストーン」誌や「ヴィレッジ・ヴォイス」誌などで活躍していた。1973年のレッド・ツェッペリンのUSツアーではプレス・エージェントを担当。1974～1976年にはレッド・ツェッペリンのレーベル、スワン・ソングのUS副社長を務めた。

DAVE GROHL

フー・ファイターズの中心人物にして、元ニルヴァーナのドラマー。ツェッペリンのファンを公言し、特にドラマーとしてジョン・ボーナムに強い影響を受けたと語っており、手首にはボーナムのシンボル・マークのタトゥーを入れている。2008年にはフー・ファイターズのロンドン公演の際にジミー・ペイジとジョン・ポール・ジョーンズが飛び入りでゲスト参加、共に“ロックン・ロール”、“ランブル・オン”を演奏した。2009年にはジョン・ポール・ジョーンズとジョシュ・オムと共にゼム・クルックド・ヴァルチャーズを結成、アルバムをリリースしている。

DAVID JUNIPER

「レッド・ツェッペリンII」のカヴァー・デザインを手がけたアート・ディレクター。第一次世界大戦中に撮影されたドイツ空軍の写真にバンド・メンバーらの顔を合成した写真をジャケットにしたこの作品で、ジュニパーはこの年のグラミー賞最優秀パッケージ賞にノミネートされている。

DRAKE HOTEL

1926年に創業したニューヨークのホテル。60、70年代にロック・バンドの人気を集めたホテルで、レッド・ツェッペリンもアメリカ・ツアー中に好んで利用していた。しかし73年にツェッペリンが預けていた20万3000ドルが金庫から盗まれる事件が発生、盗まれたお金も犯人も出てこなかったため、バンドはホテルを訴えることとなった。この様子は映画「狂熱のライヴ」にも紹介されて

CamScannerでスキャン

いる。

DETECTIVE

元シルヴァーヘッドのヴォーカリスト、マイケル・デ・バレスらを中心として77年に結成されたロック・バンド。79年には解散してしまう短命なバンドだったが、彼らのセルフ・タイトルのデビュー作（77）はスワン・ソングよりリリースされ、ジミー・ペイジがジミー・ロビンソンの名前でプロデュースを務めている。

EDDIE KRAMER

ジミ・ヘンドリックスやジョン・メイオールの諸作を手掛けたことで知られるサウンド・エンジニア兼プロデューサー。『Ⅱ』のエンジニアリングを務め、その後も『Ⅲ』『聖なる館』『フィジカル・グラフィティ』『コーダ』の5作品でもエンジニアとしてクレジットされている。『Ⅱ』の〝胸いっぱいの愛を〟でのミキシングの評価が高い。

THE FIRM

ツェッペリン解散後の1984年、かねてから親交のあったジミー・ペイジとポール・ロジャースが中心となって結成されたバンド。元ユーライア・ヒープ～マンフレッド・マンズ・アース・バンドのクリス・スレイドとトニー・フランクリンが参加。ツェッペリン解散後初となるペイジの新バンドということで注目が集まるも1986年に解散。

FENDER TELECASTER 58

ジミー・ペイジが使用していたギター（59年製という説も有り）。ヤードバーズ時代のベックがペイジに贈ったもの。『Ⅰ』のレコーディングで使用され、初期はこのギターでライヴも行なっている。後に〝天国への階段〟のレコーディングでも使われた。ボディにドラゴンのペイントを施していたことで、〝ドラゴン・テレキャスター〟という呼び名が付いている。

FENDER STRATOCASTER 64

ジミー・ペイジが使用していたギター。色はレイク・プラシッド・ブルー。『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』『プレゼンス』レコーディング時に使用。後に1979年のネブワースでも〝イン・ジ・イヴニング〟演奏時に使用した。

THE FILLMORE

サンフランシスコにあるコンサート・ホール。65年にアメリカを代表するプロモーターへとのし上がったビル・グレアムがフィルモア・オーディトリアムを設立。後に移転に伴いフィルモア・ウェストと名前を変えた。オープン当初はサイケデリック・ロックのコンサートを多く扱い、69年のツェッペリンの公演は伝説となっており、ブートレッグも多く売られている。77年のツアーでは、マネージャーのピーター・グラントの息子が警備係に取り押さえられたことをきっかけに、バンドとコンサート・スタッフのあいだで乱闘騒ぎが起き、ビル・グレアムとツェッペリンは袂を分かつことになる。

FOUR SYMBOLS

『レッド・ツェッペリンⅣ』の内袋に描かれている、メンバー4人それぞれを表したマークおよび『レッド・ツェッペリンⅣ』の仮称の一つ。ペイジのシンボルはペイジ自身がデザインしたと言われているが、16世紀ごろから存在しているデザインだという説もある。ジョーンズ、ボーナムのシンボルはドイツのタイポグラファー、ルドルフ・コッホの書籍から取られている。プラントのシンボルはムー文明で使用されていたとされる印を基に本人がデザインしたものとされている。

FRANK ZAPPA

ツェッペリンと同時代に活動していた鬼才フランク・ザッパだが、ツェッペリンも絡んだ乱痴気騒ぎを基にした歌を歌っている。サメ事件（※mudshark参照）でのツェッペリンとヴァニラ・ファッジの騒動を〝マッド・シャーク〟（『フィルモア・ライヴ'71』収録）という楽曲にて暴露し、結果としてこの事件が語り継がれることとなった。一方で、91年発表の『ザ・ベスト・バンド』では〝天国への階段〟のカヴァーを収録。その大胆なアレンジが話題になった。

GEORGE HARDIE

『Ⅰ』のジャケット・アートワークを手がけたイラストレーター、グラフィック・デザイナー。ジャケットの表写真の選択などは基本的にペイジの意見が反映されたが、ハーディーはアルバム・ジャケット全体のコーディネーターとして重要な役割を果たした。

GIBSON LES PAUL STANDARD 58&59

CamScannerでスキャン

ジミー・ペイジが使用したギター。２本所有し、１本はジョー・ウォルシュから譲り受けたもので、『レッド・ツェッペリンⅡ』のレコーディングに多く使われ、効果的といわれているが、トーンのギターを用いて録ったため、シリアル・ナンバーは確認できない。その後効果的なギターとされているが、これも効果的。効果的なギターのどちらがギブソン・レスポール・スタンダードは、ダブルネック・ギターのギブソンEDS-1275と同様、ペイジを象徴するギターの一つであり、後年にはジミー・ペイジ・シグネチャー・モデルとしてレプリカが発売されるようになった。

GIBSON EDS-1275

ジミー・ペイジが使用しているダブルネック・ギター。６弦ギターと12弦ギターを交換する手間を省くための使用であり、もっぱらライヴで使用されることが多い。顕著なのは"天国への階段"演奏の際の使用であるが、他に"レイン・ソング""永遠の詩"演奏時にも使用する。ジミー・ペイジを象徴するギターの一つである。

GLYN JOHNS

オリンピック・スタジオのミュージシャン、プロデューサー、エンジニア。『I』のエンジニア・ディレクターとしてクレジットされている。『レッド・ツェッペリンⅢ』のジャケット写真の中にメンバーに混じってグリン・ジョンズ（イギリスの女優）が描かれているのは、グリン・ジョンズの名前をもじったジョークだといわれている。ビートルズやローリング・ストーンズとの仕事で特に有名。彼の兄、アンディも『Ⅱ』などでエンジニアとして携わっている。

GODZILLA

1998年公開のアメリカ映画。映画のサウンドトラックには、"カシミール"をネタにした"カム・ウィズ・ミー"が収録され、ショーン・コムズとジミー・ペイジが参加している。ちなみに、この曲のプロデューサーはレイジ・アゲインスト・ザ・マシーンのトム・モレロ。

GRAND FUNK RAILROAD

1969年10月のデトロイト・オリンピア・スタジアムでのツェッペリン公演の前座を務めたグランド・ファンク・レイルロードだったが、そのあまりの好演に前座にもかかわらずアンコールのリクエストが起こる。メインのツェッペリンの時間を削り、GFRの演奏時間が増やされたことは伝説となっている。その後もツェッペリンのツアーに同行しており、ツェッペリンのマネージャーのピーター・グラントは、電源を抜いてしまうこともあったという。71年に後楽園球場で行なわれた豪雨のなかでの来日公演も伝説となっている。

HEADLY GRANGE

UKのイースト・ハンプシャーにある建物で、かつては救貧院として使用されていた。ツェッペリン、バッド・カンパニーをはじめとするロック・バンドがリハーサル／レコーディングを行ったことで有名。ツェッペリンは『Ⅲ』『Ⅳ』『聖なる館』『フィジカル・グラフィティ』の一部収録曲をここで制作、レコーディングしている。

THE HERMIT

タロットカードでいう隠者のこと。『Ⅳ』のジャケット内側に大きく描かれている。智慧、孤立、助言といった意味を持つ。タロットカードのキャラクターの中で、ジミー・ペイジが最も好んでいたものとされている。

HEY HEY WHAT CAN I DO

"移民の歌"のB面としてリリースされた曲。バンドが活動していた時期に、アメリカ盤と日本盤のシングルでリリースされたにもかかわらずアルバムに収録されなかった唯一の楽曲。ちなみにレッド・ツェッペリンは本国イギリスでは１枚もシングルをリリースしたことがない。1990年のボックス・セットにて初めてアルバムに収録されることとなった。

HIPGNOSIS

1968年に発足したイギリスのデザイナー・グループ。ツェッペリンの『聖なる館』『プレゼンス』『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』『コーダ』のアート・ワークを担当。ツェッペリン世界の構築に大きく貢献した。ヒプノシスのメンバーのうち、主に中心人物だったオーブリー・パウエルとストーム・ソーガソンがアルバム・カヴァーの制作に携わっている。ヒプノシスは1983年に解散し

CamScannerでスキャン

た後、ソーガソンは現在もソロ・アーティストとして活動しており、多くのミュージシャンのアルバム・ジャケットのデザインを手がけている。ツェッペリンのほかにはピンク・フロイドやイエスのデザインワークが有名。特にピンク・フロイドの『狂気』とツェッペリンの『聖なる館』のジャケットが代表作として知られている。

THE HONEYDRIPPERS

ツェッペリン解散後の1981年にロバート・プラント、ジミー・ペイジ、ジェフ・ベックらによって結成されたバンド。R&B色の強いバンドをやりたいというプラントたっての希望で始まったこのバンドは84年にEPをリリース。フィル・フィリップスの"シー・オブ・ラブ"やレイ・チャールズの"アイ・ゴット・ア・ウーマン"のカヴァーが人気となり、ビルボード20で4位を獲得した。しかし同年に解散。

HOWLIN' WOLF

もともとジミー・ペイジがハウリン・ウルフに影響を受けていたこともあり、ツェッペリン結成直後の68〜69年にはハウリン・ウルフの"キリング・フロア"をカヴァーして演奏していたことが知られている。その後、"キリング・フロア"にアレンジを加えた曲を"レモン・ソング"として『レッド・ツェッペリンII』に収録するも、ハウリン・ウルフが所属するアーク・ミュージックに盗用を理由に訴訟を起こされたが、示談で解決し、その後も作曲クレジットの変更などは行なわれていない。『I』の"ハウ・メニー・モア・タイムズ"も彼の影響から生まれた楽曲。

IAN STEWART

ローリング・ストーンズの創設メンバーであり、キーボーディスト。しかし、デビュー前にマネージャーの思惑でバンドから外され、その後は生涯ツアー・マネージャーとしてストーンズを支えた。ツェッペリンでは『レッド・ツェッペリンIV』の"ロックン・ロール"と、『フィジカル・グラフィティ』の"ブギー・ウィズ・ステュー"に参加。どちらの曲も彼が得意とするブギウギ・スタイルがよく表れた作品となっている。

ISLAND STUDIO

現SARMスタジオ。70年代から80年代にかけては世界最強のインディー・レーベルともいわれたアイランド・レコードのクリス・ブラックウェルがロンドンに設立。"天国への階段"をレコーディングしたスタジオとして有名。『レッド・ツェッペリンIII』のミキシングなどもここで行われている。

JASON BONHAM

ジョン・ボーナムの息子であり、ドラマーとして現在は活躍中。4歳でドラムを始め、その様子は『レッド・ツェッペリン 狂熱のライヴ』でも確認できる。1988年のアトランティック・レコード創立40周年記念コンサート以降、ツェッペリン名義でのパフォーマンス時には亡き父親に代わりドラムを務めるようになり、2007年のツェッペリン再結成コンサートにも参加した。

JEFF BECK

学生時代から知り合いであったジミー・ペイジと親交が深く、クラプトンからヤードバーズ加入の話を持ちかけられたペイジが、セッション・ギタリストとして忙しい自分の代わりにベックをバンドに紹介したのは有名。その後もベックがベーシストとしてペイジをヤードバーズに迎えたり、彼のソロ作品にペイジが参加したり、ツェッペリン解散後にもペイジやプラントのプロジェクトに参加するなど、ツェッペリンのメンバーとの親交は続いている。

JIM McCARTY

ヤードバーズのドラマー。1968年にヴォーカルだったキース・レルフと共にバンドを脱退。残されたペイジとベースのクリス・ドレヤはツアーを遂行するために代わりのメンバーを探さねばならず、結果としてプラントとボーナムがバンドに加入するきっかけとなった。しかし、ドレヤも脱退したため、ペイジのセッション・ミュージシャン仲間のジョン・ポール・ジョーンズに声がかかることとなった。

JOAN BAEZ

アメリカのシンガー・ソングライター。プラントが初めてペイジを訪ねてロンドンにやって来た際、『ジョーン・バエズ・イン・コンサート』（62）収録の"ゴナ・リーヴ・ユー"を二人で聴き、両人とも感銘を受け意気投合したという逸話があ

CamScannerでスキャン

る。これをきっかけにツェッペリンはこの曲をカヴァー、『レッド・ツェッペリンI』に収録することになった。

JOHN RONALD REUEL TOLKIEN

プラントは作家のトールキンに強く影響を受けていたため、トールキン作品色が濃いツェッペリン楽曲がいくつかある。〝ランブル・オン〟は『指輪物語』、〝ミスティ・マウンテン・ホップ〟は『ホビットの冒険』、〝限りなき戦い〟は『王の帰還』の世界が描かれ、寓話的な世界を構築している。

JONI MITCHELL

カナダ出身で70年代を代表するシンガー・ソングライターのひとり。ペイジとプラントは、初期の頃よりジョニ・ミッチェルに心酔しており、それはミュージシャンとしても女性としても両方であったと言われている。『レッド・ツェッペリンIV』に収録されている〝カリフォルニア〟では、70年代初頭のカリフォルニアのアナーキーでボヘミアン的な空気を歌いつつ、ジョニ・ミッチェルを思わせる人物描写が二行ほど紹介されている。

JUGGY SOUND STUDIO

ニューヨークのスタジオ。ツェッペリン2度目のUSツアー中に〝ランブル・オン〟がここでレコーディングされた。

KARAC PLANT

ロバート・プラントの長男。腹部のウイルス感染症で1977年に死亡。享年5歳だった。当時、ツェッペリンはUSツアーの最中で、息子の死を受けて、ツアーは以後の全日程が中止され、全面的にバンドの活動がストップすることになった。プラントは『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』において息子に捧げた楽曲〝オール・マイ・ラヴ〟を書いている。

KEITH RELF

ジミー・ペイジがレッド・ツェッペリンの前に在籍していたヤードバーズのヴォーカリスト。端麗な外見もあり、女性ファンに特に人気のメンバーだった。ペイジがギタリストを務めていたヤードバーズ最後期には、ペイジの実験的なサウンドにレルフの声がついていかないなどの問題も生じ始め、解散直前に脱退。その後ルネッサンスを始め、いくつかのバンドで活動していたが、1976年にエレキ・ギターの使用中に感電死した。

KENNETH ANGER

アメリカの前衛映画監督。ペイジ同様、アレイスター・クロウリーのファンとして知られ、オカルトをモチーフとした作品が多い。1972年に『ルシファー・ライジング』を制作した際、サウンドトラックをペイジに依頼。しかしサウンドトラックが出来上がったのは依頼から3年後であり、且つその出来栄えも良くなかったとし、ペイジを契約不履行で批判。それに対しペイジも反論、両者の不仲が顕著になった。

THE KINKS

セッション・ミュージシャン時代のジミー・ペイジはザ・キンクスのレコーディングにも参加している。音楽プロデューサーのシェル・タルミーに依頼される形で、彼らのデビュー・アルバム『キンクス』(64)で演奏。そのような背景もあり、〝ユー・リアリー・ガット・ミー〟のギター・リフについて「レイ・デイヴィスではなく実際はジミー・ペイジが弾いていたのではないか」という議論がなされたりもしたが、両者はこれを否定、〝ユー・リアリー・ガット・ミー〟のレコーディングはペイジがセッションに参加する以前に録り終えていたという説もある。

KNEBWORTH PARK

1979年8月4日と8月11日に行なわれたネブワース・フェスティヴァルでレッド・ツェッペリンはヘッドライナーを務めている。ピーター・グラントがツェッペリンの現場復帰のために企画したフェスで、プラントの息子の死を理由に77年のUSツアーを中止して以来、本格的な公演としては2年ぶりとなるライヴであった。イギリス国内では4年ぶりの出演であり、初日には10万人を動員した。この時の様子の一部は2003年にリリースされた『レッド・ツェッペリンDVD』で観ることが出来る。

LEAD ZEPPELIN

ツェッペリン結成以前の1966年、ジミー・ペイジ、ジェフ・ベック、キース・ムーン、ジョン・エントウィッスルらでのバンド活動の計画が持ち上がった。その時にムーンないしはエントウィッスルが「そんなスーパー・バンド、鉛の飛行船（Lead

CamScannerでスキャン

Zeppelin〟みたいに墜落してしまうだろう」と発言しており、それがレッド・ツェッペリンのバンド名の基となった。バンド名に使用するにあたり、Leadのaを抜いたのは、「リード」と間抜けな読み方をする人がいるはずだと考えたマネージャーのピーター・グラントのアイディアである。なお、ムーンとエントウィッスルの双方が「鉛の飛行船」発言をしたのは自分だと主張しており、真偽は定かではない。

LISTEN

ツェッペリン結成以前にプラントが参加していたバンド。ヴォーカリストとして参加していたこのバンド名義で、1966年にザ・ラスカルズの〝ユー・ベター・ラン〟のカヴァーをリリースしている。その後バンドはすぐに解散するも、プラントはレーベルとソロ契約を交わし、2枚のシングル（〝Our Song〟〝Long Time Coming〟）をリリースしている。

LIVE AID

1985年、ツェッペリンはライヴ・エイドのコンサートの一環としてJFKスタジアムで演奏し、事実上の再結成を果たしている。ツェッペリンの大ファンであったフィル・コリンズが自身のステージにメンバー3人を呼びこむ形で行なわれ、シックのトニー・トンプソンやベースのポール・マルティネスが演奏のサポートをしていた。しかし、ほとんどリハーサルもないなかでの演奏であり、パフォーマンスとしては精彩を欠くものだった。世界中のレッド・ツェッペリン・ファンがこの中継を目撃してあまりの落胆に一様に身悶えしたという一大事件。

LUCIFER RISING

ケネス・アンガーの72年監督作品。当初ペイジがサウンドトラックを担当する予定だったものの、ペイジとアンガーの間で問題が生じ、彼の作品が使用されることはなかった。ペイジは音楽の制作に3年をかけた上、28分の作品全編に音楽を使用するはずだったにもかかわらず、ペイジの作品は23分の長さしかなかった。また音楽そのものにも満足しなかったアンガーは全面的にペイジを非難。結局ボビー・ボーソレイユが同作のサウンドトラックを手がけるに至った。なお、クレジットには記されていないが、ペイジは映画中にも登場している。

MUDSHARK

1969年のUSツアー中に起こった出来事。通称サメ事件。シアトルの湾岸に面したエッジウォーター・インに滞在中、ツェッペリンのツアー・マネージャーだったリチャード・コールが、ヴァニラ・ファッジのメンバーやグルーピーらと乱痴気騒ぎを繰り広げた際、前日に釣った魚をあるグルーピーの陰部に突っ込むという行為に及んだ。しかし、実際に釣り上げた魚はサメではなくレッド・スナッパー、つまり、鯛だった。いずれにしても、この事件を基にしたフランク・ザッパの楽曲のタイトルが〝マッド・シャーク〟であったため、サメ事件という呼称で定着している。

MAGGIE BELL

スコットランド出身のロック／ブルース歌手。ヤードバーズ時代からツェッペリンのマネージャーのピーター・グラントと知り合いであったベルは、スワン・ソング・レコードが設立されると同時に移籍、セカンド・アルバム『スーサイド・サル』（75）をリリースした。このアルバムにはジミー・ペイジがギターで参加している。

MARIANNE FAITHFULL

60年代に大きな人気を誇ったイギリスのシンガー・ソングライター。ローリング・ストーンズのミック・ジャガーのガールフレンドとしても有名。セッション・ミュージシャン時代のジミー・ペイジは彼女の作品にも参加。〝アズ・ティアーズ・ゴー・バイ〟、〝カム・アンド・ステイ・ウィズ・ミー〟など、彼女の初期ヒット作のレコーディングに携わっている。

MICKIE MOST

イギリスの音楽プロデューサー。60年代にアニマルズ、ドノヴァン、ジェフ・ベックらの作品を手がけた。当時、スタジオ・ミュージシャンであったペイジやジョン・ポール・ジョーンズを頻繁に起用していたことでも知られる。69年以降は、かねてからのビジネス・パートナーであったピーター・グラントと共にRAKレコード始めるなど、音楽事業を展開した。グラントはどこまでもバンドやアーティスト本位のマネジメント手腕で有名だが、その一方で60年代末にレッド・ツェッペリ

CamScannerでスキャン

ンとロック界の覇を争ったジェフ・ベック・グループがトラブルと内紛続きだったのはモストの手腕が災いしたからだとも囁かれている。

MIRROR SOUND STUDIO

LAのレコーディング・スタジオで、「II」のレコーディングが行なわれたスタジオの一つ。"モビー・ディック"がこのスタジオでレコーディングされている。

MORGAN STUDIO

北ロンドン、ウィルスデンにあるスタジオ。「レッド・ツェッペリンII」の"サンキュー"、および「コーダ（最終楽章）」の"ウィアー・ゴナ・グルーヴ"がここでレコーディングされている。

MUDDY WATERS

シカゴ・ブルースの父とも言われるブルース・ミュージシャン。レッド・ツェッペリンも彼の影響を受けたバンドの一つであり、ジミー・ペイジはヤードバーズ時代に"ドリンキング・マディ・ウォーター"という楽曲を作っている。また"胸いっぱいの愛を"は、歌詞・サウンドともにマディ・ウォーターズのヴァージョンの"ユー・ニード・ラヴ"をベースにしていることで有名（この曲の作者で、ウォーターズが所属していたチェス・レコードの専属ソングライターだったウィリー・ディクソンは後年にツェッペリンを盗作容疑で訴えている）。また、近年ではペイジと同じヤードバーズの[illegible]"ユー・ニード・ラヴ"を洒落として演奏することが多い。また"ブラック・ドッグ"のリフは、ジョン・ポール・ジョーンズがマディ・ウォーターズの「エレクトリック・マッド」に触発されて作ったものである。

MUSICLAND STUDIOS

ミュンヘンにあったレコーディング・スタジオ。1975年の11～12月の18日間で「プレゼンス」の収録曲すべてがここでレコーディングされた。その直後に、ローリング・ストーンズの「ブラック・アンド・ブルー」のレコーディングもここで行われている。

THE NOBS

1970年のヨーロッパ・ツアー中にバンドが一時使用した仮のバンド名。レッド・ツェッペリンの名前の基となった飛行船の発明者、フェルディナンド・フォン・ツェッペリン伯爵の子孫フロー・エヴァ・フォン・ツェッペリンは、バンドに自分達の名前を使われることに反対しており、彼女が暮らしていたコペンハーゲンでの公演時にツェッペリン家の名前を無断使用すれば訴えを起こす構えを見せたため、公演ではバンド名を"ザ・ノブス"と表記することとなった。名前の由来は、当時のツアー・プロモーターの苗字をもじったものだが、英語では「あほたれども」との意味にもなる。

OLYMPIC STUDIO

60年代から現在まで、数々の名作のレコーディングが行われているロンドンのレコーディング・スタジオ。ツェッペリンも「レッド・ツェッペリンI」のレコーディングをこのスタジオで行っており、"胸いっぱいの愛を"、"カシミール"など「レッド・ツェッペリンII」から「フィジカル・グラフィティ」までの収録曲の一部もここでレコーディングされている。

PAMELA DES BARRES

レッド・ツェッペリン全盛期のグルーピーの1人であり『伝説のグルーピー』の作者。彼女は数多くのロック・ミュージシャンと浮名を流してきたが、ジミー・ペイジもその1人であった。77年にはスワン・ソングに所属していたディテクティヴのフロントマン、マイケル・デ・バレスと結婚している。91年離婚。

PETER GRANT

5人目のメンバーと言われたレッド・ツェッペリンのヘッド・マネージャー。シングルを切らないプロダクト戦略、ライヴを中心としたプロモーション・スタイル、ミュージシャンのギャランティ率の改善など、彼がレッド・ツェッペリンを通して行ったマネージメントは、当時のロック産業の発展へとそのまま繋がるものだった。1974年にバンドが設立したスワン・ソング・レコードの社長も務めている。ツェッペリン解散後は表舞台に登場することはあまりなく、東サセックスの自宅で暮らしていた。95年に心臓病のために亡くなっている。

POLAR STUDIO

ABBAが所有していたストックホルムのレコー

CamScannerでスキャン

ディング・スタジオ、『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』はすべてこのスタジオでレコーディングされている。

THE PRETTY THINGS

ディック・テイラーを中心として1964年に結成され、現在まで45年に亘って活動を続けているブリティッシュ・インヴェイジョン期のパイオニア的バンドの一つ。レッド・ツェッペリンが立ち上げたレーベル、スワン・ソング・レコードに74年に移籍、『シルク・トーピード』と『Savage Eye』をリリース。『シルク・トーピード』はスワン・ソングにとって初リリースとなる作品であった。マネージャーも、スワン・ソング社長であったピーター・グラントが務めていた。

R.E.M.

ツェッペリン解散後、ジョン・ポール・ジョーンズはプロデューサー／アレンジャーとして活動の幅を広げる。1992年にはR.E.M.の最高傑作としても名高い『オートマチック・フォー・ザ・ピープル』に参加。この作品の〝ドライヴ〟〝サイドワインダー・スリープス・トゥナイト〟〝エヴリバディ・ハーツ〟〝ナイトスウィミング〟でサウンド・アレンジを手がけている。

RICHARD COLE

1968年から1980年の解散直前までレッド・ツェッペリンのツアー・マネージャーを務めた人物。UKバンドの海外ツアーの形態として当時一般的だった機材やスタッフの現地手配をやめ、自国と同じ機材・スタッフと共に大規模に移動する現在のスタイルを確立した。ツェッペリンのファイナル・ツアー時に、ドラッグ問題を理由に解雇されるも、ツェッペリン解散後も多くのミュージシャンのツアー・マネージメントを手がけてきた。サメ事件首謀者。メンバーはコールの回想録などを全面的にでたらめだとして取り合っていない。

ROGER MAYER

サウンド・エンジニアであり、彼の開発したギターのエフェクト・ペダルのブランド名でもある。ジミー・ペイジのエフェクト・ボードは彼の手によるもので、ワウやディストーションに独自の改良を加えていたと言われている。ジェフ・ベックのエフェクト・ボードもロジャー・メイヤーが手掛けている。また、彼の開発したオクタヴィアは、ジミ・ヘンドリックスが〝紫のけむり〟で使用し、一気に有名になった。

RON NEVISON

ザ・フーの『四重人格』やローリング・ストーンズの『イッツ・オンリー・ロックン・ロール』の仕事で知られるアメリカのプロデューサー／エンジニア。ツェッペリンでは『フィジカル・グラフィティ』のレコーディングに参加。収録曲のうちヘッドリィ・グランジでレコーディングされた8曲のエンジニアリングを務めた。

ROY HARPER

世界で最も長く活動しているアンダーグラウンド・アクトとも呼ばれるイギリスのフォーク・アーティスト。非常に複雑かつ洗練されたその奏法は、商業的に大きな成功を収めることはなかったが、ペイジやプラントをはじめ、同業のミュージシャンからは高く支持された。『レッド・ツェッペリンIII』には彼に捧げられた〝ハッツ・オフ・トゥ・ロイ・ハーパー〟が収録されている。

ROYAL ORLEANS

『プレゼンス』収録の曲。USツアー中にニューオーリンズで起こった事件（ジョン・ポール・ジョーンズが部屋に連れ込んだ女装男性のマリファナが原因となった火災）を基にしているとされる。ジョン・ポール・ジョーンズ自身はこの女装男性に関してツアー・マネージャーのリチャード・コールの知人だっただけだと述べている。

SHE'S A RAINBOW

ザ・ローリング・ストーンズ『サタニック・マジェスティーズ』（67）収録曲。ツェッペリン結成前にレコーディングされたこの曲は、ジョン・ポール・ジョーンズがストリング・アレンジを手掛けている。また、ツェッペリン作品のエンジニアリングを多く手掛けたエディ・クレイマーもパーカッションでこの曲に参加している。

SHE JUST SATISFIES

1965年にペイジがフォンタナ・レコードよりリリースしたソロ作品。ツェッペリン結成前にペイジがリリースした唯一のシングル曲になる。この曲でペイジはギターの演奏のみならず、ベース、

CamScannerでスキャン

ヴォーカル、ハーモニカも担当している。

SHEL TALMY

ザ・フーやザ・キンクスの初期作品を手がけたことで知られるアメリカのプロデューサー、作曲家。セッション・ギタリスト時代のジミー・ペイジを頻繁に起用し、ザ・キンクスの〝ユー・リアリー・ガット・ミー〟、ザ・フーの〝アイ・キャント・エクスプレイン〟のレコーディングにジミー・ペイジが参加することになったのは、タルミーの強い要望からだったという。

SIMON & GARFUNKEL

レッド・ツェッペリンは〝胸いっぱいの愛を〟をライヴで演奏する際に、様々な楽曲をメドレーとして織り込んだが、そのうちの一つがサイモン&ガーファンクルの〝59番街橋の歌〟だった。1971年の初来日公演でも、この曲が演奏されている。また2ヶ月以上ビルボード20のトップにあった『レッド・ツェッペリンII』からトップの座を奪ったのはサイモン&ガーファンクルの『明日に架ける橋』だった。

THE SMALL FACES

ジミー・ペイジは、ツェッペリンのヴォーカリストを探すにあたってスモール・フェイセスのスティーヴ・マリオットのような人材を理想としていたとされるが、実際、初期の彼らのギグに頻繁に顔を出すほどのファンであり、ツェッペリンのサウンド・スタイルの構築にあたって、大きな影響を受けたと言われている。また〝胸いっぱいの愛を〟はマディ・ウォーターズの〝ユー・ニード・ラヴ〟を基にしたとされるが、スモール・フェイセスがカヴァーしたヴァージョン（「You need loving」）の方により強い影響を受けているとの説もある。

STARGROVES

英国ハンプシャーにある、1970年代にミック・ジャガーが所有していた邸宅と土地の総称。移動式レコーディング・スタジオ（モバイル・ユニット）を所有していたローリング・ストーンズは、この地で多くの作品をレコーディングしており、ツェッペリンもスターグローヴスでモバイル・ユニットを使用して『聖なる館』と『フィジカル・グラフィティ』の一部収録曲をレコーディングしている。

THE STARSHIP

73年と75年のUSツアー中にバンドが使用していた飛行機。ボーイング720。72年、73年前半のUSツアーで小型ジェット機を使用していたバンドは、たびたびひどい乱気流に悩まされていたため、ピーター・グラントは大型の飛行機の使用を決めた。かかった費用は73年のUS3週間の使用で3万ドルであり、バンド専用に改造された機内にはバー、オルガン、テレビ、電話などが設置され贅沢の限りを尽くした内装だった。74年にはディープ・パープルもUSツアーの際にスターシップ号を借りている。

STEVE ALBINI

ニルヴァーナの『イン・ユーテロ』を手掛けたことでも知られるアメリカのミュージシャン、エンジニア、プロデューサー。80年代後期から現在に至るまでオルタナティヴ・ロック・バンドの作品を中心に幅広く活動している。1998年のペイジ&プラントの2nd『ウォーキング・イントゥ・クラークスデイル』のレコーディングとミキシングを手掛けた。

SWAN SONG

レッド・ツェッペリンが設立したレコード・レーベル。1973年にアトランティック・レコードとの5年の契約を終えた後、バンドは契約更新をせず自主レーベルとしてアトランティックと提携していくことを決定。1974年に設立。『フィジカル・グラフィティ』以降の全ツェッペリン作品をここからリリースすることとなる。また、ツェッペリンの作品のみならずバッド・カンパニーやプリティ・シングス、マギー・ベルといったミュージシャンとも契約、作品をリリースした。1983年に活動を停止するまで、ピーター・グラントが社長を務めた。

TAMPA STADIUM

73年5月5日にタンパ・スタジアムで行われたツェッペリンのコンサートは観客56800人を動員。それまでビートルズが持っていたシェア・スタジアムの記録を抜いて、当時のコンサートとしての史上最大動員数を記録した。1977年6月にもツェッペリンはここでコンサートを行ってい

CamScannerでスキャン

るが、この時は雪のためにコンサートが中断、観客が暴徒と化したため警察によって鎮圧された。

TERRY REID

イギリスはハンチントン出身のロック・ヴォーカリスト／ギタリスト。キース・レルフ脱退後、新グループを作るに当たってジミー・ペイジがヴォーカルとして真っ先に起用したかったのが、このテリー・リードであった。しかし、リードはペイジの勧誘を辞退し、代わりのヴォーカリストとして紹介されたのがロバート・プラントだった。

THEREMIN

世界初の電子楽器。ロシアの発明家テルミンによる楽器である。アンテナを利用し、楽器本体に触れることなく演奏する。ツェッペリンの作品においては、ジミー・ペイジが〝胸いっぱいの愛を〟の間奏で導入した。当時ポピュラー音楽界でテルミンを使用する人は稀であったが、ツェッペリンの楽曲で使用されたことによりテルミンの知名度が爆発的に上がったとも言われている。

TIM ROSE

アメリカのシンガー・ソングライター。ロンドンを拠点にヨーロッパでの人気を収めた。ボーナムとプラントがツェッペリン以前に活動していたバンド、バンド・オブ・ジョイが1968年のローズのUKツアーに参加したのをきっかけにジョン・ボーナムはローズのサポートとして活動を続けていたが、プラントの誘いもあり、ツェッペリンに引き抜かれることになる。その一方でローズとツェッペリンのメンバーとの交流は続き、ツェッペリン解散後にはプラントのプロジェクト、プライオリィ・オブ・ブライオンとテレビで共演するなどもしていた。

TRAIN KEPT A-ROLLIN'

タイニー・ブラッドショウの手によるブルースの定番曲。1965年にヤードバーズがカヴァーした曲であり（『ハヴィング・ア・レイヴ・アップ』収録）、結成直後のレッド・ツェッペリンの4人がスタジオで最初に演奏したのが、この曲だったと言われている。実際1968〜1969年当時、ツェッペリンはライヴのオープニングとしてこの曲をよく演奏していた。その後、1980年のファイナル・ツアーでも再び演奏している。だが、この曲がアルバム収録用にレコーディングされることはなかった。

TRAVELLING RIVERSIDE BLUES

ブルース・シンガーのロバート・ジョンソンによる楽曲。1969年にBBCスタジオにてツェッペリンがカヴァーした。『コーダ（最終楽章）』、『BBCライヴ』、『レッド・ツェッペリン（ボックス・セット）』収録。ツェッペリンは特にイギリスではシングルをリリースしないことを身上としていたため、BBCでライヴ・セッションを行い、そこで演奏した曲を放送してもらうという方法は大きなプロモーションとなっていた。この曲の歌詞は〝レモン・ソング〟でも引用されている。

VAN MORRISON & THEM

1964年に結成した、ヴァン・モリソンが率いていたアイルランドのバンド。セッション・ミュージシャン時代のジミー・ペイジは彼らのセカンド・シングル〝ベイビー、プリーズ・ドント・ゴー〟から作品制作に携わり、その後も〝ミスティック・アイズ〟といった人気シングル曲を含む彼らのレコーディングに参加していた。

WHITE SUMMER

ジミー・ペイジ作のギターによるインスト曲。ヤードバーズ時代に『リトル・ゲームス』（67）に収録したのが初出。その後1969年にレッド・ツェッペリンとしてもレコーディングを行い、BBCのラジオで放送された。中近東風のメロディを奏でるこの曲は、ライヴでは終盤で同じようにそこはかとなくエスニック風な〝ブラック・マウンテン・サイド〟へと繋がる形で演奏されることが多く、後年に『コンプリート・スタジオ・レコーディングス』版の『コーダ』や『BBCライヴ』などに収録されたライヴ・ヴァージョンは〝ホワイト・サマー／ブラック・マウンテン・サイド〟という形を取っている。

THE WHO

セッション・ミュージシャン時代のジミー・ペイジは初期のザ・フーのレコーディングに参加していたのをはじめ、1966年にはジョン・ポール・ジョーンズとジミー・ペイジ、ザ・フーのキース・ムーンとジョン・エントウィッスルがジェフ・ベックの〝ベックス・ボレロ〟のレコーディングに

CamScannerでスキャン

参加していたりと、ツェッペリン結成以前から両バンドのメンバーの間には大きな交流があった。レッド・ツェッペリンというバンド名も、ムーンないしはジョン・エントウィッスルのどちらかが発したとされる「鉛の飛行船」という言葉からとられた。

WILLIE DIXON

ブルースの名門でチャック・ベリーを世に出したチェス・レコードの専属ソングライター。自身のパフォーマンスよりも数多くのアーティストに提供した数々のブルースの名作によってその名を知られている。ブルースとロックの橋渡しをしたとされるミュージシャンの1人であり、ツェッペリンもディクソンの楽曲から大きな影響を受けている。"君から離れられない"をはじめ、バンドは彼の曲をいくつかカヴァーしており、"胸いっぱいの愛を"は彼が作曲した"ユー・ニード・ラヴ"のサウンドが下敷きになっている。そのため、1985年にディクソンはバンドを相手に訴訟を起こし、間もなく"胸いっぱいの愛を"の作曲クレジットにディクソンの名前が加えられることになった。

THE YARDBIRDS

62年の結成以降、頻繁にギタリストが交替し、結果としてイギリスのロック3大ギタリストの全員が所属することとなったヤードバーズ。その最後のギタリストであったペイジは、ベック時代にベーシストとして加入した後、ベックの脱退を受けて、バンドのメイン・ギタリストになった。その後、ペイジの方向性についていけなくなったキース・レルフとジム・マッカーティが脱退したことにより、1968年に事実上の解散を迎える。既にブッキングされていたツアーをこなすために、ジミー・ペイジは新たにメンバーを集め、ニュー・ヤードバーズという名前で活動を始める。この4人が間もなくして、レッド・ツェッペリンと呼ばれることになる。

YES

ツェッペリンと同時期に活動していたイエスは、1968年の「メロディ・メイカー」誌でツェッペリンと共に「最も成功しそうなバンド」に挙げられるなどしたものの、ツェッペリン活動中には目立った親交は見られなかった。しかし両バンドが解散していた1981年、アラン・ホワイトとクリス・スクワイアはジミー・ペイジとセッションを開始、XYZ（ex-Yes-&-Zeppelin/元イエス&元ツェッペリン）というスーパー・グループとして活動することとなった。当初ペイジはプラントをヴォーカリストとして迎える予定だったが、1回のセッションの後にプラントは加入を拒否、そのままXYZの活動も収束していくこととなった。

ZACRON

マルチ・メディア・アーティスト。1963年、アートを学ぶ学生であったザクロンと知り合ったジミー・ペイジは、1970年に『レッド・ツェッペリンⅢ』のカヴァー・デザインを依頼。ジャケットに可動式の円盤が取り付けられ、円盤を動かすことで様々なイラストを見ることができる設計のアルバムになっている。円盤のアイディア自体はペイジのものであったが、ポップな図柄はザクロンのデザインである。ジミー・ペイジは後に「図柄はあまりにポップで好きではなかったが、デザインの期限が迫っていたので大きく修正することが出来なかった」と述べている。

ZEPPELIN

20世紀初頭にフェルディナンド・フォン・ツェッペリン伯爵が開発した金属の骨格を持った硬式飛行船。もともと特定の種類の飛行船の名前でしかなかったツェッペリンだが、軟式飛行船をはじめとするそれまでの飛行船とは一線を画すデザイン性は広く支持され、英語圏では飛行船そのものの代名詞としても使われるようになった。バンド名の由来となった「Lead Zeppelin」も、「鉛の飛行船」という広義で語られている。ちなみにドイツ語で「ツェッペリン型飛行船」は略してLZとなる。『I』のジャケットで炎上しているのはツェッペリン型飛行船のなかで現在でも最大のヒンデンブルグ号で、37年にアメリカで炎上墜落しているところ。

ZOSO

フォー・シンボルズのうち、ペイジのシンボルの愛称。マークがアルファベットのZosoに見えるため。また、転じて『レッド・ツェッペリンⅣ』の呼び名の一つにもなっている。

CamScannerでスキャン

HISTORY OF LED ZEPPELIN

バンドの誕生から再結成まで、レッド・ツェッペリン全歴史

1944

1月9日 ジミー・ペイジ、西ロンドンの郊外であるヘストンで生まれる。

1946

1月3日 ジョン・ポール・ジョーンズ、ケント州のシドカップで生まれる。

1948

5月31日 ジョン・ボーナム、ウォーセスターシャー州のレディッチで生まれる。

8月20日 ロバート・プラント、ウェストミッドランズの西ブロムウィッチで生まれる。

1957

ジミー・ペイジ、BBCのTV番組『Huw Wheldon's All Your Own』に4人組のスキッフル・バンドのメンバーとして出演。その後、音楽を追求するために学校を辞める。

1960

ジミー・ペイジ、マーメイド・シアターで行なわれていたビート詩人、ロイストン・エリスのバック・バンドを務める。その後、ニール・クリスチャンのバンド、ザ・クルセイダーズに誘われ、1961年まで彼とツアーに出ることに。

1962

11月 ジミー・ペイジがギターを演奏したニール・クリスチャン&ザ・

最後のショー。この直後に、キース・レルフとジム・マッカーティーが脱退。残されたジミー・ペイジは、ザ・ニュー・ヤードバーズとして活動を続けていくことを決意する。新シンガーとしてテリー・リードに声をかけるが実現せず、リードの紹介でロバート・プラントが参加。そのプラントがドラマーとしてジョン・ボーナムを紹介。最後にカメラマンに転身したヤードバーズのベーシスト、クリス・ドレヤの後任としてペイジの友人だったジョン・ポール・ジョーンズが加入。レッド・ツェッペリンのラインナップが完成する。

8月5日 ザ・ニュー・ヤードバーズ結成を発表

9月7日 ザ・ニュー・ヤードバーズの名でデンマークのグラッドサクセ・ティーン・クラブで初ライヴ。その後、ノルウェー、スウェーデンをツアー。

9月 PJプロビーのアルバム『スリー・ウィーク・ヒーロー』のレコーディングにレッド・ツェッペリンのメンバー4人が参加。

9月28日 ロンドンのオリンピック・スタジオでファースト・アルバムのレコーディングを開始。

10月25日 イギリスのサリー大学で、レッド・ツェッペリンの名前で初ラ

CamScannerでスキャン

1963

クルセイダーズのシングル「ロード・トゥ・ラヴ」リリース。

ジミー・ペイジ、伝染性単核球症でニール・クリスチャン＆ザ・クルセイダーズのツアーを離脱後、セッション・ミュージシャンとしてのキャリアを開始。シェル・タルミーに気に入られ、多くの名曲で仕事をするようになる。

1965

ジミー・ペイジ、ローリング・ストーンズのマネージャーであるアンドリュー・ルーグ・オールダムに誘われ、イミディエイト・レコーズのハウス・プロデューサーに。

2月　エリック・クラプトンがザ・ヤードバーズを脱退。ジミー・ペイジは加入を求められるが、いまだ健康上の問題を抱えていたこともあり、友人のジェフ・ベックを推薦。

1966

5月16日　ジミー・ペイジとジェフ・ベック、ジョン・ポール・ジョーンズ、キース・ムーン、ニッキー・ホプキンスのメンバーで〝ベックス・ボレロ〟をIBCスタジオにてレコーディング。
このときの経験から、ペイジ、ベック、ジョン・エントウィッスル、キース・ムーンの4人でバンドを結成しようとするが、断念することに。このときキース・ムーンの口から「Lead Zeppelin」というバンド名が挙がっている。

5月　**ザ・ヤードバーズからポール・サミュエル＝スミス脱退。代わりにジミー・ペイジがベーシストとして加入。その後、ツイン・リード・ギター体制に。**

10月　ベックがザ・ヤードバーズをツアー先のテキサスで脱退。

1967

7月24日　4人体制となったザ・ヤードバーズのアルバム『リトル・ゲームス』リリース。

1968

7月7日　**イギリスのベッドフォードシャーでザ・ヤードバーズとしての**

イヴ。

12月7日　レッド・ツェッペリン、新人としては破格と言える20万ドルの契約金でアトランティック・レコードと契約。

12月26日　レッド・ツェッペリン、デンバーにてアメリカでの初ライヴ。

1969

1月12日　
ファースト・アルバム
『レッド・ツェッペリンI』をリリース。

3月7日　シングル「コミュニケイション・ブレイクダウン／グッド・タイムズ・バッド・タイムズ」、アメリカでリリース。

3月28日　「レッド・ツェッペリンI」、イギリスでリリース。

5月2〜3日　パサデナ・ローズ・パレスでライヴ。ジョン・ボーナムの誕生日祝いに、プロモーターから高さ4フィートのシャンパンと4匹の生きたタコがプレゼントされ、女性が入ったバスタブにそのタコを放す。

6月28日　バース・フェスティヴァル・オブ・ブルースに出演。

7月28日　シアトルにてライヴ。宿泊したジ・エッジウォーター・インにて、生きたタイ（サメ、タコという説もあり）を若い女性のアソコに挿入。このエピソードは後にフランク・ザッパ＆ザ・マザーズの楽曲〝マッド・シャーク〟の題材となる。通称「サメ事件」。
8月まで続いたツアーの中で、バンドはセカンド・アルバムを断続的にレコーディング。主なレコーディング地は、ロンドンのオリンピック・スタジオとモーガン・スタジオ、ロサンゼルスのA&Mスタジオ、ファンタム・スタジオ、サンセット・スタジオ、ミラー・サウンド・スタジオ、ミスティック・スタジ

CamScannerでスキャン

オ、メンフィスのアーデント・スタジオ、ニューヨークのA&Rスタジオ、ジャギー・サウンド、グルーヴ・アンド・メイフェアー・スタジオ、ヴァンクーヴァーのハット・スタジオ。

1969

10月22日 **セカンド・アルバム『レッド・ツェッペリンⅡ』をアメリカでリリース。**

10月31日 『レッド・ツェッペリンⅡ』をイギリスでリリース。

11月7日 シングル『胸いっぱいの愛を』、アメリカでリリース。

12月27日 **『レッド・ツェッペリンⅡ』が全米1位を記録。**

1970

1月9日 ロイヤル・アルバート・ホールでライヴ。

1月 シングル『胸いっぱいの愛を』、アメリカ最高位の4位を記録。

4月19日 春のアメリカ・ツアー最終日、ラスヴェガスでの公演が、ロバート・プラントの喉の不調により中止。

5〜6月 この頃に、ジミー・ペイジとロバート・プラントは休暇を兼ねて、ウェールズのブロン・イ・アーに滞在。サード・アルバムの楽曲作りを行なう。その後、サード・アルバムのレコーディング。主にロンドンのオリンピック・スタジオやハンプシャーのヘッドリィ・グランジで行なわれた。

6月28日 バース・フェスティヴァルに出演、15万人の前で演奏。

2月 シンガポールでのライヴが組まれるが、シンガポール政府から長髪男性の入国を拒否されたためキャンセルに。

2月16日〜2月29日 オーストラリアとニュージーランドのツアーのため、レコーディングを一時中断。

4月 5作目のレコーディングを本格的に再開。ミック・ジャガーが所有するスターグローヴスの別荘にて、ローリング・ストーンズ・モバイル・スタジオを使って行なわれた。

6月18〜19日 シアトル・コロシアムでライヴ。宿泊したジ・エッジウォーター・インで部屋のテレビをすべて窓の下の海に投げ捨てる。

10月2〜10日 **レッド・ツェッペリン、2度目の日本公演。**

1973

2月16日 5作目のリリース予定がジャケットの問題で延期となる。

3月26日 **5作目のアルバム『聖なる館』をイギリスでリリース。**

3月28日 『聖なる館』をアメリカでリリース。

5月5日 **フロリダ州タンパ・スタジアムで56800人の動員を記録。それまでの動員最高記録だったビートルズのシェイ・スタジアムの記録を塗り替える。**

5月12日 **『聖なる館』が全米1位を記録。**

7月6日 全米ツアーのために貸切ジェット、スターシップをチャーター。

7月27 **ニューヨーク、マディソン・スクエア・ガーデンで公演。この**

CamScannerでスキャン

1971

9月19日 ニューヨーク、マディソン・スクエア・ガーデンでライヴ。8月から9月にかけて行なわれたアメリカ・ツアーの最終日。

10月5日
サード・アルバム『レッド・ツェッペリンⅢ』をアメリカでリリース。

10月23日 『レッド・ツェッペリンⅢ』をイギリスでリリース。イギリスでは3週連続、アメリカでは4週連続1位。

12月 この月より4作目のレコーディングを開始。最初はアイランド・スタジオでレコーディングを開始するが、その後ヘッドリィ・グランジに移動。

3月5日 **ベルファストのアルスター・ホールのライヴにて〝天国への階段〟を初めて演奏。**

3月24日 ジミー・ペイジに長女のスカーレット、誕生。

9月22日 レッド・ツェッペリン来日。
ヒルトンホテルにて記者会見に出席。

9月23日〜29日 **レッド・ツェッペリン、日本公演。**
ホテルでジョン・ボーナムが日本刀を振り回し、壁を破って隣室に乱入する。

11月8日
4作目のアルバム『レッド・ツェッペリンⅣ』をアメリカでリリース。

11月12日 『レッド・ツェッペリンⅣ』をイギリスでリリース。

1972

1月 5作目のアルバムのレコーディングを開始。

〜29日 **ときの模様が映画『レッド・ツェッペリン 狂熱のライヴ』とライヴ・アルバム『永遠の詩（狂熱のライヴ）』に収録された。**

7月29日 宿泊していたニューヨーク・ドレイク・ホテルの金庫に保管されていた20万3000ドルが盗まれる。

11月 6作目のアルバムのための曲作りをヘッドリィ・グランジで開始。

12月31日 この年でアトランティック・レコードとの5年契約が終了。

1974

1月 レッド・ツェッペリンがアトランティック・レコードを発売元とした独自のレーベルを立ち上げることを発表。後に「スワン・ソング」と名付けられる。
この頃、中断していた6作目のレコーディングを再開。8曲をヘッドリィ・グランジでレコーディングし、1枚に入りきらないことから2枚組の構想が浮上する。

5月10日 **スワン・ソング・レーベルを設立。**

10月31日 UKでのスワン・ソング第一弾リリースとなるプリティ・シングスの『シルク・トーピード』リリース。アメリカでの第一弾リリースは、バッド・カンパニーのデビュー・アルバム。この頃、6作目のファイナル・ミキシングを完了。

1975

1月18日 10回目となるアメリカ・ツアー、スタート。後に映画監督となる『ローリング・ストーン』誌のライター、キャメロン・クロウが同行。

2月24日
6作目『フィジカル・グラフィティ』を全世界でリリース。

3月29日 **史上初めて（当時）、6枚のアルバム（『Ⅰ』〜『フィジカル・**

グラフィティ』」がビルボード200位以内に入る。

5月17日 全公演ソールド・アウトとなったロンドン、アールズ・コートでの5日間公演開始。

6月4日 ロバート・プラント、休暇のために来ていたロードス島で交通事故に遭い、重傷を負う。この事故によって、それ以後に予定されていたツアーはキャンセル。バンドは7作目のアルバムに取り掛かることを決意する。

11月26日 7作目のアルバムをミュンヘンのミュージックランド・スタジオでレコーディング。計18日に亘った作業がこの日にすべて終了する。

1976

3月31日 7作目のアルバム『プレゼンス』をリリース。

9月28日 ライヴ・アルバム『永遠の詩（狂熱のライヴ）』をリリース。

10月20日 ニューヨークにて映画『レッド・ツェッペリン 狂熱のライヴ』のワールド・プレミアが開催される。

1977

4月1日 約2年ぶりとなるツアーをダラス・コンヴェンション・センターからスタート。

4月9日 シカゴ・スタジアムでのライヴ中にジミー・ペイジが倒れる。理由は食中毒と発表。

4月30日 ポンティアック・シルヴァードームのライヴで76229人の観客を集め、単独ライヴの最高記録としてギネスブックに登録される。

1980

6月17日 ドイツのドルトムントよりヨーロッパ・ツアーを開始。

6月27日 ドイツのニュルンベルグにて行なわれたライヴで、ジョン・ボーナムが3曲目の途中で倒れ、病院に搬送される。

7月7日 ベルリン・アイスポルト・ハレでライヴ。これがオリジナル・メンバーによる最後の公演となる。

9月25日 ツアー・マネージャーのベンジ・レフェヴレとジョン・ポール・ジョーンズがベッドで死んでいるボーナムを発見。死因は窒息死。

12月4日 レッド・ツェッペリン、解散の声明を発表。

1981

4月 ジミー・ペイジが元イエスのクリス・スクワイア、アラン・ホワイトとバンドXYZを結成、レコーディングを行うもお蔵入り（当初ロバート・プラントも参加する予定だったが頓挫）。

12月 ジミー・ペイジ、コカイン所持で逮捕される

1982

2月15日 ジミー・ペイジによる映画『Death Wish II（邦題：ロサンゼルス）』のサウンドトラック・アルバムがリリース。

6月28日 ロバート・プラント、ファースト・ソロ・アルバム『11時の肖像』リリース

11月19日 9作目となる未発表曲などを集めたアルバム『コーダ（最終楽章）』をリリース。

1983

7月11日 ロバート・プラント、セカンド・ソロ・アルバム『ザ・プリンシプル・オブ・モーメンツ』リリース。

9月20日 ジミー・ペイジ、ロニー・レインの呼びかけに応え、ロイヤル・アルバート・ホールで開催されたARMSチャリティ・コンサー

CamScannerでスキャン

[illegible]：[illegible]スタジアムで行なわれた公演で、警備のためにライヴを[illegible]行われた暴行事件、逮捕者を生む事態が発生。

[illegible]：ピーター・グラントの子供をスタッフが叩いたのをジョン・ボーナムが見て、楽屋で大乱闘な事態に。ジョン・ボーナムやマネージャーのピーター・グラントが逮捕されることに。

7月26日：**ロバート・プラントの息子、カラックが腹部感染症により亡くなる。それ以後のツアーがすべてキャンセルされる。**

9月：ジョン・ボーナムが自動車事故で肋骨を骨折。

1978

5月：レッド・ツェッペリンとしての活動を再開。8作目となるアルバムに向けたリハーサルに入る。

11月：ストックホルムのアバが所有するポーラー・スタジオで8作目のアルバムのレコーディングを開始。

1979

8月4日：イギリスのネブワース・フェスティヴァルに出演。この日と1週間後に行なわれた2公演がイギリスでのオリジナル・メンバーによる最後のライヴとなる。

8月15日：
8作目となるアルバム『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』をアメリカでリリース。

8月20日：『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』をイギリスでリリース。アメリカでもイギリスでも初登場1位を記録。

10月：19歳の男性がジミー・ペイジの自宅でオーヴァードーズにより死亡。

11月3日：**この週のチャートでレッド・ツェッペリンのすべてのアルバムがビルボード200位以内に入る。**

トに出演。エリック・クラプトン、ジェフ・ベック、ビル・ワイマンらと共演。

1984

2月：ロバート・プラント、ソロ・ジャパン・ツアー。

9月24日：ロバート・プラントによるスタンダード・ナンバーのカヴァー・プロジェクト、ザ・ハニードリッパーズがEP『ヴォリューム・ワン』をリリース。参加メンバーはナイル・ロジャース、ジェフ・ベック、ジミー・ペイジなど。

10月：ジミー・ペイジ、コカイン所持で逮捕。

1985

2月11日：ジミー・ペイジとポール・ロジャースによるザ・ファームのファースト・アルバム『ザ・ファーム』リリース。

5月20日：ロバート・プラント、サード・ソロ・アルバム『シェイクン・アンド・スタード』リリース。

7月13日：**ライヴ・エイドにて3人が集まり、事実上の再結成。ドラムはトニー・トンプソンとフィル・コリンズ。**

1986

2月3日：ザ・ファームのセカンド・アルバム『ミーン・ビジネス』リリース。

1988

2月29日：ロバート・プラント、5枚目のソロ・アルバム『ナウ・アンド・ゼン』リリース。

3月22日：ジョン・ポール・ジョーンズによる映画『Scream for Help』のサウンドトラック・アルバムがリリース。この話はもともとジミー・ペイジに来たものだったが、ペイジがジョーンズを紹介した。

5月14日：**ニューヨークで行われた「アトランティック・レコード40周年記念コンサート」にて再結成。ドラマーはジョン・ボーナムの息子、ジェイソン・ボーナム。**

6月19日　ジミー・ペイジ唯一のソロ・アルバム『アウトライダー』リリース。

1989

11月　ロバート・プラントの娘カルメンの誕生日パーティでツェッペリンの元メンバー3人がセッション。

1990

3月19日　ロバート・プラント、6枚目のソロ・アルバム『マニック・ネヴァーナ』リリース。

4月28日　ジェイソン・ボーナムの結婚式で、ツェッペリン元メンバーによるパフォーマンス。"ロックン・ロール"、"ブリング・イット・オン・ホーム"などを演奏。

6月　ネブワースで行われた「ノードフ・ロビンズ音楽療法センター救済コンサート」でロバート・プラントとジミー・ペイジが共演。

9月7日　ジミー・ペイジがプロデュースしてリマスターされた『レッド・ツェッペリン（ボックス・セット）』リリース。

10月15日　ボックス・セットの要約版『レッド・ツェッペリン・リマスターズ』（CD2枚組）がリリース。

1993

3月15日　カヴァーデイル・ペイジのアルバム『カヴァーデイル・ペイジ』リリース。

5月25日　ロバート・プラント、7作目のソロ・アルバム『フェイト・オブ・ネイションズ』リリース。

9月21日　『レッド・ツェッペリン・ボックスセット2』リリース。

9月24日　スタジオ・アルバムとアルバム未収録曲を網羅し、ジミー・ペイジがすべての音源をリマスターした10枚組ボックス『コンプリート・スタジオ・レコーディングス』がリリース。

12月　カヴァーデイル・ペイジ来日公演。

1994

4月17日　イギリス・バクストンで行われた「アレクシス・コーナー・メモリアル・コンサート」でロバート・プラントとジミー・ペイ

2000

2月29日　ジミー・ペイジがブラック・クロウズのツアーに参加した模様を収録した『ライヴ・アット・ザ・グリーク』リリース

3月21日　キャリア後期のベスト・アルバム『レイター・デイズ』リリース（2002年に『アーリー・デイズ』と合わせ2枚組で再リリース）。

2001

11月　ジョン・ポール・ジョーンズがソロ・アルバム『ザ・サンダーシーフ』をリリース。

2002

7月16日　ロバート・プラント&ザ・ストレンジ・センセーションのアルバム『ドリームランド』リリース。

2003

5月26日　2枚組DVD『レッド・ツェッペリンDVD』と3枚組ライヴ・アルバム『伝説のライヴ—HOW THE WEST WAS WON—』リリース。

6月　DVDのプロモーションのためジミー・ペイジが来日、インストア・ライヴを行う。

2004

3月11日　『レッド・ツェッペリンDVD』で日本ゴールドディスク大賞「ミュージック・ビデオ・オブ・ザ・イヤー」洋楽部門を受賞、ジミー・ペイジがセレモニーに出席。プレゼンターは布袋寅泰。

2005

2月　グラミー賞で功労賞を受賞。これはツェッペリンにとって初めてのグラミー賞。

4月25日　ロバート・プラント&ザ・ストレンジ・センセーションのアルバム『マイティ・リアレンジャー』リリース。

ジミー・ペイジが受勲。

2007

6月10日　メンバー3人が再結成に向けたリハーサルを開始。

9月　イヴェント・プロモーターのハーヴィ・ゴールドスミスが、11月26日に行われるアトランティック・レコード創設者＝アーメット・アーティガンの追悼コンサートに再結成ツェッペリン

CamScannerでスキャン

（前頁より続く）

ロバート・プラントにオファーのあったMTVアンプラグド出演の話をきっかけに、ジミー・ペイジとプラントはロンドン、ウェールズ、モロッコでパフォーマンスを収録。

10月14日　8月に収録されたMTVアンプラグドのパフォーマンスが放映され、パフォーマンスを収録したペイジ&プラントのアルバム『ノー・クォーター』がリリースされる。

11月　ペイジ&プラントがアルバム・プロモーションのため来日。ニュース番組に出演し、〝天国への階段〟を演奏する。

1995

1月　レッド・ツェッペリンが「ロックの殿堂」入りを果たす。

2月　ペイジ&プラントがワールド・ツアーを開始。

11月21日　レッド・ツェッペリンのマネージャー、ピーター・グラントが死去。死因は心臓発作だった。享年60歳。

1996

2月5～20日　ペイジ&プラント来日公演。

1997

8月　ツェッペリンにとって唯一のCDシングルとなる『Whole Lotta Love』リリース。

11月11日　**ツェッペリン名義のライヴ・アルバム『BBCライヴ』リリース。**

1998

4月21日　ペイジ&プラントのアルバム『ウォーキング・イントゥ・クラークスデイル』リリース。

9月17日　ジョン・ポール・ジョーンズ初のソロ・アルバム『ズーマ』リリース。

1999

11月23日　キャリア前期のベスト・アルバム『アーリー・デイズ』リリース。

11月　ヘッドライナーとして出演することを正式に発表する。ベスト・アルバム『マザーシップ』、リマスターされた『永遠の詩（狂熱のライヴ）』がリリース。ジミー・ペイジ負傷のため、再結成コンサートが延期に。

12月10日　**ロンドンのO2アリーナにて、レッド・ツェッペリン再結成。約2時間のパフォーマンスを披露する。**他の出演者はキース・エマーソン、クリス・スクワイア、アラン・ホワイト、サイモン・カーク、ビル・ワイマンズ・リズム・キングス、ポール・ロジャース、パオロ・ヌティーニ、フォリナー。

2008

1月28日　ジミー・ペイジが『マザーシップ』『永遠の詩』プロモーションのため来日、パークハイアット東京にて再結成以来世界初の記者会見を開く。

6月7日　ウェンブリー・スタジアムで行われたフー・ファイターズのライヴにジミー・ペイジとジョン・ポール・ジョーンズが出演。

8月24日　ジミー・ペイジ、北京オリンピックの閉会式に登場、レオナ・ルイスとともに〝胸いっぱいの愛を〟をプレイ。

9月6日　ジミー・ペイジ、トロント映画祭で映画『It Might Get Loud』の記者会見に登場。

9月10日　紙ジャケを集めた『デフィニティヴ・ボックスセット』リリース。

2009

2月　**ロバート・プラントがアリソン・クラウスとコラボレーションしたアルバム『レイジング・サンド』でグラミー5部門受賞。**

4月4日　「ロックの殿堂」セレモニーで、ジェフ・ベックのパフォーマンスにジミー・ペイジが飛び入り。

7月　ロバート・プラントが受勲。

11月17日　デイヴ・グロール、ジョン・ポール・ジョーンズ、ジョシュ・オムによるバンド、ゼム・クルックド・ヴァルチャーズがデビュー・アルバム『ゼム・クルックド・ヴァルチャーズ』をリリース。

CamScannerでスキャン

1969 May 23	キネティック·プレイグラウンド, シカゴ
1969 May 24	キネティック·プレイグラウンド, シカゴ
1969 May 25	メリウェザー·ポスト·パヴィリオン, コロンビア
1969 May 27	ボストン·ティー·パーティー, ボストン
1969 May 28	ボストン·ティー·パーティー, ボストン
1969 May 29	ボストン·ティー·パーティー, ボストン
1969 May 30	フィルモア·イースト, ニューヨーク
1969 May 31	フィルモア·イースト, ニューヨーク
1969 Jun 13	タウン·ホール, バーミンガム
1969 Jun 15	フリー·トレード·ホール, マンチェスター
1969 Jun 16	エオリアン·ホール, ロンドン
1969 Jun 19	アンテーヌ·クルチュレール·デュ·クレムリン·ビセートル, パリ
1969 Jun 20	シティ·ホール, ニューカッスル
1969 Jun 21	コルストン·ホール, ブリストル
1969 Jun 24	メイダ·ヴェイル·スタジオ, ロンドン
1969 Jun 26	ギルド·ホール, ポーツマス
1969 Jun 27	プレイハウス·シアター, ロンドン
1969 Jun 28	バース·フェスティヴァル·オブ·ブルース, シェプトン·マレット
1969 Jun 29	ロイヤル·アルバート·ホール, ロンドン
1969 Jul 5	アトランタ·インターナショナル·ポップ·フェスティヴァル, アトランタ·インターナショナル·レースウェイ, ハンプトン
1969 Jul 6	ニューポート·ジャズ·フェスティヴァル, ベルコート, ニューポート
1969 Jul 11	ローレル·ポップ·フェスティヴァル, ローレル·レース·トラック, バルティモア
1969 Jul 12	サマー·ミュージック·フェスティヴァル, ザ·スペクトラム, フィラデルフィア
1969 Jul 13	シンガー·ボウル, ニューヨーク
1969 Jul 18	キネティック·プレイグラウンド, シカゴ
1969 Jul 19	キネティック·プレイグラウンド, シカゴ
1969 Jul 20	ミュージカーニヴァル, クリーヴランド
1969 Jul 21	シェイファー·ミュージック·フェスティヴァル, ウォールマン·リンク, ニューヨーク
1969 Jul 25	ミッド·ウェスト·ロック·フェスティヴァル, ウィスコンシン州フェア·パーク, ウェスト·アリス
1969 Jul 26	PNE アグロドーム, ヴァンクーヴァー
1969 Jul 27	シアトル·ポップ·フェスティヴァル, ゴールド·クリーク·パーク, ウッディンヴィル
1969 Jul 29	キンズメン·フィールド·ハウス, エドモントン
1969 Jul 30	テラス·ボールルーム, ソルトレイクシティ
1969 Aug 1	フェアグラウンズ·アリーナ, サンタ·バーバラ
1969 Aug 2	シヴィック·オーディトリアム, アルバカーキ
1969 Aug 3	ミュージック·ホール, ヒューストン
1969 Aug 4	ステート·フェア·コロシアム, ダラス
1969 Aug 6	メモリアル·オーディトリアム, サクラメント
1969 Aug 7	コミュニティ·シアター, バークレー
1969 Aug 8	スウィング·オーディトリアム, サンバーナーディーノ
1969 Aug 9	コンヴェンション·センター, アナハイム
1969 Aug 10	サンディエゴ·スポーツ·アリーナ, サンディエゴ
1969 Aug 11	アイス·パレス, ラスヴェガス
1969 Aug 14	オースティン·ミュニシパル·オーディトリアム, オースティン
1969 Aug 15	ヘミスフェア·アリーナ, サン·アントニオ
1969 Aug 16	コンヴェンション·ホール, アズベリー·パーク
1969 Aug 17	オークデール·シアター, ウォーリングフォード
1969 Aug 18	ザ·ロック·パイル, トロント
1969 Aug 20	ザ·エアロドーム, スケネクタディ
1969 Aug 21	カルーセル·シアター, フレーミングハム
1969 Aug 22	パイレーツ·ワールド, ダニア
1969 Aug 23	パイレーツ·ワールド, ダニア
1969 Aug 24	ヴェテランズ·メモリアル·コロシアム, ジャクソンヴィル
1969 Aug 27	カジノ·ボールルーム, ハンプトン·ビーチ
1969 Aug 29	シンガー·ボウル, フラッシング
1969 Aug 30	シンガー·ボウル, フラッシング
1969 Aug 31	テキサス·インターナショナル·ポップ·フェスティヴァル, ダラス·インターナショナル·スピードウェイ, ルイスヴィル
1969 Oct 3	サーカス·シアター, スヘフェニンゲン
1969 Oct 4	デ·ドーレン, ロッテルダム
1969 Oct 5	コンセルトヘボウ, アムステルダム
1969 Oct 10	オリンピア劇場, パリ
1969 Oct 12	ライシアム·ボールルーム, ロンドン
1969 Oct 17	カーネギー·ホール, ニューヨーク
1969 Oct 18	オリンピア·スタジアム, デトロイト
1969 Oct 19	キネティック·プレイグラウンド, シカゴ
1969 Oct 20	パラマウント·シアター, シアトル
1969 Oct 21	エレクトリック·ファクトリー, フィラデルフィア
1969 Oct 24	パブリック·オーディトリアム, クリーヴランド
1969 Oct 25	ボストン·ガーデン, ボストン
1969 Oct 30	クレインハンス·ミュージック·ホール, バッファロー
1969 Oct 31	ガンセット·トライバル·ロック·フェスティヴァル, ロード·アイランド·オーディトリアム, プロヴィデンス
1969 Oct 31	ミュニシパル·オーディトリアム, スプリングフィールド
1969 Nov 1	オノンダガ·ウォー·メモリアル, シラキュース
1969 Nov 2	オキーフ·センター, トロント
1969 Nov 4	メモリアル·オーディトリアム, キッチナー
1969 Nov 5	メモリアル·ホール, カンザス·シティ
1969 Nov 6	ウィンターランド·ボールルーム, サンフランシスコ
1969 Nov 7	ウィンターランド·ボールルーム, サンフランシスコ
1969 Nov 8	ウィンターランド·ボールルーム, サンフランシスコ
1969 Dec	ピストン '70, シャトネー·マラブリ, パリ
1970 Jan 7	タウン·ホール, バーミンガム
1970 Jan 8	コルストン·ホール, ブリストル
1970 Jan 9	ロイヤル·アルバート·ホール, ロンドン
1970 Jan 13	ギルド·ホール, ポーツマス
1970 Jan 15	シティ·ホール, ニューカッスル
1970 Jan 16	シティ·ホール, シェフィールド
1970 Jan 24	リーズ大学, リーズ
1970 Feb 17	アッシャー·ホール, エディンバラ
1970 Feb 23	クルトゥーリタロ, ヘルシンキ
1970 Feb 25	コンサート·ハウス, ヨーテボリ
1970 Feb 26	コンサート·ハウス, ストックホルム

CamScannerでスキャン

LED ZEPPELIN GIGOGRAPHY

1968 Sep 7　グラッドサクセ・ティーン・クラブ、グラッドサクセ
1968 Sep 7　ブロンビー・ポップ・クラブ、ブロンビー
1968 Sep 8　レヴェントロフ・パーケン、ロラン島
1968 Sep 8　フィヨルドヴィラ・クラブ、ロスキルド
1968 Sep 12　ストラ・シェーネン、ストックホルム
1968 Sep 13　インサイド・クラブ、ストックホルム
1968 Sep 14　アングビィ・パーク、ストックホルム
1968 Sep 15　リセベリ・アミューズメント・パーク、ヨーテボリ
1968 Sep 17　クラブ・ボンゴ、マルメ
1968 Oct 4　メイフェア・ボールルーム、ニューカッスル
1968 Oct 18　マーキー・クラブ、ロンドン
1968 Oct 19　リヴァプール大学、リヴァプール
1968 Oct 25　サリー大学、サリー
1968 Nov 9　ラウンドハウス、ロンドン
1968 Nov 16　マンチェスター工科大学、マンチェスター
1968 Nov 23　シェフィールド大学、シェフィールド
1968 Nov 29　クロウダディ・クラブ、ロンドン
1968 Dec 10　マーキー・クラブ、ロンドン
1968 Dec 13　ブリッジ・プレイス・カントリー・クラブ、カンタベリー
1968 Dec 16　バース・フェスティヴァル・パヴィリオン、シェプトン・マレット
1968 Dec 19　シヴィック・ホール、エクセター
1968 Dec 20　ウッド・グリーン・フィッシュモンガーズ・ホール、ロンドン
1968 Dec 26　デンヴァー・オーディトリアム・アリーナ、デンヴァー
1968 Dec 27　シアトル・センター・アリーナ、シアトル
1968 Dec 28　パシフィック・コロシアム、ヴァンクーヴァー
1968 Dec 29　シヴィック・オーディトリアム、ポートランド
1968 Dec 30　ゴンザガ大学ケネディ・パヴィリオン、スポケーン

1969 Jan 2　ウィスキー・ア・ゴー・ゴー、ロサンゼルス
1969 Jan 4　ウィスキー・ア・ゴー・ゴー、ロサンゼルス
1969 Jan 5　ウィスキー・ア・ゴー・ゴー、ロサンゼルス
1969 Jan 9　フィルモア・ウェスト、サンフランシスコ
1969 Jan 10　フィルモア・ウェスト、サンフランシスコ
1969 Jan 11　フィルモア・ウェスト、サンフランシスコ
1969 Jan 12　フィルモア・ウェスト、サンフランシスコ
1969 Jan 15　アイオワ大学メモリアル・ユニオン、アイオワ
1969 Jan 17　グランデ・ボールルーム、デトロイト
1969 Jan 18　グランデ・ボールルーム、デトロイト
1969 Jan 19　グランデ・ボールルーム、デトロイト
1969 Jan 20　ウィートン・ユース・センター、ウィートン
1969 Jan 21　ハント・アーモリー、ピッツバーグ
1969 Jan 23　ボストン・ティー・パーティー、ボストン
1969 Jan 24　ボストン・ティー・パーティー、ボストン
1969 Jan 25　ボストン・ティー・パーティー、ボストン
1969 Jan 26　ボストン・ティー・パーティー、ボストン
1969 Jan 29　エレクトリック・ファクトリー、フィラデルフィア
1969 Jan 31　フィルモア・イースト、ニューヨーク
1969 Feb 1　フィルモア・イースト、ニューヨーク
1969 Feb 2　ザ・ロック・パイル、トロント
1969 Feb 7　キネティック・プレイグラウンド、シカゴ
1969 Feb 8　キネティック・プレイグラウンド、シカゴ
1969 Feb 10　メンフィス州立大学、メンフィス
1969 Feb 14　ジー・イメージ・クラブ、マイアミ
1969 Feb 15　ジー・イメージ・クラブ、マイアミ
1969 Feb 24　ラファイエット・クラブ、ウルヴァーハンプトン
1969 Mar 1　ヴァン・ダイク、プリマス
1969 Mar 3　プレイハウス・シアター、ロンドン
1969 Mar 5　トップ・ランク・スイート、カーディフ
1969 Mar 7　ホーンゼイ・ウッド・タヴァーン、ロンドン
1969 Mar 10　クックス・フェリー・イン、ロンドン
1969 Mar 13　デ・モントフォート・ホール、レスター
1969 Mar 14　コンサート・ハウス、ストックホルム
1969 Mar 14　ウプサラ大学ホール、ウプサラ
1969 Mar 15　ブロンビー・ポップ・クラブ、ブロンビー
1969 Mar 15　グラッドサクセ・ティーン・クラブ、グラッドサクセ
1969 Mar 16　チボリ・コンセルトサル、コペンハーゲン
1969 Mar 17　TVビアン、コペンハーゲン
1969 Mar 19　メイダ・ヴェイル・スタジオ、ロンドン
1969 Mar 21　ライム・グローヴ・スタジオ、ロンドン
1969 Mar 22　マザーズ・クラブ、バーミンガム
1969 Mar 23　アーガス・バタフライ、ピーターリー
1969 Mar 24　クックス・フェリー・イン、ロンドン
1969 Mar 25　ステインズ・スタジオ、ロンドン
1969 Mar 27　ビート・クラブ、ブレーメン
1969 Mar 28　マーキー・クラブ、ロンドン
1969 Mar 29　ブロムリー工科大学、ロンドン
1969 Mar 30　ファークス・クラブ、ロンドン
1969 Apr 1　クルックス・クリーク、ロンドン
1969 Apr 2　トップ・ランク・スイート、カーディフ
1969 Apr 5　ラウンドハウス、ロンドン
1969 Apr 6　ボート・クラブ、ノッティンガム
1969 Apr 8　チェリー・ツリー、ウェルウィン・ガーデン・シティ
1969 Apr 9　トビー・ジャグ、ロンドン
1969 Apr 13　キンベルズ、サウスシー
1969 Apr 14　ザ・プレイス、ストーク・オン・トレント
1969 Apr 18　ニューヨーク大学、ニューヨーク
1969 Apr 24　フィルモア・ウェスト、サンフランシスコ
1969 Apr 25　ウィンターランド・ボールルーム、サンフランシスコ
1969 Apr 26　ウィンターランド・ボールルーム、サンフランシスコ
1969 Apr 27　フィルモア・ウェスト、サンフランシスコ
1969 May 1　カリフォルニア大学アーヴァイン校クロフォードホール、アーヴァイン
1969 May 2　ローズ・パレス、パサデナ
1969 May 3　ローズ・パレス、パサデナ
1969 May 4　シヴィック・センター、サンタ・モニカ
1969 May 5　シヴィック・センター、サンタ・モニカ
1969 May 9　エドモントン・ガーデンズ、エドモントン
1969 May 10　PNE アグロドーム、ヴァンクーヴァー
1969 May 11　グリーン・レイク・アクア・シアター、シアトル
1969 May 13　シヴィック・オーディトリアム、ホノルル
1969 May 16　グランデ・ボールルーム、デトロイト
1969 May 17　コンヴォケーション・センター、オハイオ大学 アセンズ
1969 May 18　ガスリー劇場、ミネアポリス

1971 Nov 23 パブリック・ホール, プレストン
1971 Nov 24 フリー・トレード・ホール, マンチェスター
1971 Nov 25 レスター大学, レスター
1971 Nov 29 リヴァプール・スタジアム, リヴァプール
1971 Nov 30 キングス・ホール・ベル・ヴュー, マンチェスター
1971 Dec 2 ロイヤル・ボールルーム, ボーンマス
1971 Dec 9 ロカルノ・ボールルーム, コヴェントリー
1971 Dec 21 シティ・ホール, ソールズベリー

1972 Feb 16 スビアコ・オーヴァル, パース
1972 Feb 19 メモリアル・ドライヴ・パーク, アデレード
1972 Feb 20 クーヨン・テニス・スタジアム, メルボルン
1972 Feb 25 ウェスタン・スプリングス・スタジアム, オークランド
1972 Feb 27 ショーグラウンド, シドニー
1972 Feb 29 フェスティヴァル・ホール, ブリスベン
1972 May 27 オーデライ, アムステルダム
1972 May 28 フォレスト・ナショナル, ブリュッセル
1972 Jun 6 コボ・ホール, デトロイト
1972 Jun 7 ザ・フォーラム, モントリオール
1972 Jun 9 シャーロット・コロシアム, シャーロット
1972 Jun 10 メモリアル・オーディトリアム, バッファロー
1972 Jun 11 シヴィック・センター, バルティモア
1972 Jun 13 ザ・スペクトラム, フィラデルフィア
1972 Jun 14 ナッソー・コロシアム, ユニオンデール
1972 Jun 15 ナッソー・コロシアム, ユニオンデール
1972 Jun 17 メモリアル・コロシアム, ポートランド
1972 Jun 18 シアトル・センター・コロシアム, シアトル
1972 Jun 19 シアトル・センター・コロシアム, シアトル
1972 Jun 21 デンヴァー・コロシアム, デンヴァー
1972 Jun 22 スウィング・オーディトリアム, サンバーナーディーノ
1972 Jun 23 サンディエゴ・スポーツ・アリーナ, サンディエゴ
1972 Jun 25 ザ・フォーラム, イングルウッド
1972 Jun 27 ロング・ビーチ・アリーナ, ロング・ビーチ
1972 Jun 28 コミュニティ・センター, トゥーソン
1972 Oct 2 日本武道館, 東京
1972 Oct 3 日本武道館, 東京
1972 Oct 4 大阪フェスティバルホール, 大阪
1972 Oct 5 名古屋市公会堂, 名古屋
1972 Oct 9 大阪フェスティバルホール, 大阪
1972 Oct 10 京都会館, 京都
1972 Oct 28 パヴィリオン・モントルー, モントルー
1972 Oct 29 パヴィリオン・モントルー, モントルー
1972 Nov 30 シティ・ホール, ニューカッスル
1972 Dec 1 シティ・ホール, ニューカッスル
1972 Dec 3 グリーンズ・プレイハウス, グラスゴー
1972 Dec 4 グリーンズ・プレイハウス, グラスゴー
1972 Dec 7 ハード・ロック, マンチェスター
1972 Dec 8 ハード・ロック, マンチェスター
1972 Dec 11 キャピトル・シアター, カーディフ
1972 Dec 12 キャピトル・シアター, カーディフ
1972 Dec 16 オデオン・シアター, バーミンガム
1972 Dec 17 オデオン・シアター, バーミンガム
1972 Dec 20 ブライトン・ドーム, ブライトン
1972 Dec 22 アレクサンドラ・パレス, ロンドン
1972 Dec 23 アレクサンドラ・パレス, ロンドン

1973 Jan 2 シティ・ホール, シェフィールド
1973 Jan 7 ニュー・シアター・オックスフォード, オックスフォード
1973 Jan 14 エンパイア・シアター, リヴァプール
1973 Jan 15 トレンサム・ガーデンズ, ストーク・オン・トレント
1973 Jan 16 キングス・ホール, アベリストウィス
1973 Jan 18 セント・ジョージズ・ホール, ブラッドフォード
1973 Jan 21 ゴーモン・シアター, サウサンプトン
1973 Jan 22 サウサンプトン大学, サウサンプトン
1973 Jan 25 ミュージック・ホール, アバディーン
1973 Jan 27 ケアード・ホール, ダンディー
1973 Jan 28 キングス・シアター, エディンバラ
1973 Jan 30 ギルド・ホール, プレストン
1973 Mar 2 K.B. ハーレン, コペンハーゲン
1973 Mar 4 スカンジナヴィアム, ヨーテボリ
1973 Mar 6 ロイヤル・テニス・ホール, ストックホルム
1973 Mar 7 ロイヤル・テニス・ホール, ストックホルム
1973 Mar 14 メッセハレ, ニュルンベルク
1973 Mar 16 スタットハレ, ウィーン
1973 Mar 17 オリンピアハレ, ミュンヘン
1973 Mar 19 ドイチュラントハレ, ベルリン
1973 Mar 21 ムジークハレ ハンブルグ, ハンブルグ
1973 Mar 22 グルーガハレ, エッセン
1973 Mar 24 オルテナウハレ, オッフェンブルク
1973 Mar 26 パレ・デ・スポール, リヨン
1973 Mar 27 パーク・デ・エクスポジション, ナンシー
1973 Apr 1 パレ・デ・スポール, パリ
1973 Apr 2 パレ・デ・スポール, パリ
1973 May 4 アトランタ・スタジアム, アトランタ
1973 May 5 タンパ・スタジアム, タンパ
1973 May 7 ジャクソンヴィル・コロシアム, ジャクソンヴィル
1973 May 10 メモリアル・コロシアム, タスカルーサ
1973 May 11 ミズーリ・アリーナ, セントルイス
1973 May 13 ミュニシパル・オーディトリアム, モービル
1973 May 14 ミュニシパル・オーディトリアム, ニュー・オーリンズ
1973 May 16 サム・ヒューストン・コロシアム, ヒューストン
1973 May 18 メモリアル・オーディトリアム, ダラス
1973 May 19 タラント・カウンティ・コンヴェンション・センター, フォート・ワース
1973 May 22 ヘミスフェア・アリーナ, サン・アントニオ
1973 May 23 ユニヴァーシティ・スタジアム, アルバカーキ
1973 May 25 デンヴァー・コロシアム, デンヴァー
1973 May 26 ソルト・パレス, ソルトレイクシティ
1973 May 28 サンディエゴ・スポーツ・アリーナ, サンディエゴ
1973 May 31 ザ・フォーラム, イングルウッド
1973 Jun 2 ケザー・スタジアム, サンフランシスコ
1973 Jun 3 ザ・フォーラム, イングルウッド
1973 Jul 6 シカゴ・スタジアム, シカゴ
1973 Jul 7 シカゴ・スタジアム, シカゴ
1973 Jul 8 マーケット・スクエア・アリーナ, インディアナポリス
1973 Jul 9 シヴィック・センター, セント・ポール
1973 Jul 10 ミルウォーキー・アリーナ, ミルウォーキー
1973 Jul 12 コボ・ホール, デトロイト
1973 Jul 13 コボ・ホール, デトロイト
1973 Jul 15 メモリアル・オーディトリアム, バッファロー
1973 Jul 17 シアトル・センター・コロシアム, シアトル
1973 Jul 18 パシフィック・コロシアム, ヴァンクーヴァー
1973 Jul 20 ボストン・ガーデン, ボストン
1973 Jul 21 シヴィック・センター, プロヴィデンス
1973 Jul 23 シヴィック・センター, バルティモア

CamScannerでスキャン

1970 Feb 27 [illegible]
1970 Feb 28 KBハーレン、コペンハーゲン
1970 Mar 7 モントルー・カジノ、モントルー
1970 Mar 8 [illegible]
1970 Mar 9 [illegible]
1970 Mar 10 [illegible]
1970 Mar 11 [illegible]
1970 Mar 12 [illegible]
1970 Mar 21 パシフィック・コロシアム、ヴァンクーヴァー
1970 Mar 22 シアトル・センター・アリーナ、シアトル
1970 Mar 23 メモリアル・コロシアム、ポートランド
1970 Mar 25 デンヴァー・コロシアム、デンヴァー
1970 Mar 26 ソルト・パレス、ソルト・レイク・シティ
1970 Mar 27 ザ・フォーラム、イングルウッド
1970 Mar 28 メモリアル・オーディトリアム、ダラス
1970 Mar 29 ホフハインツ・パヴィリオン、ヒューストン
1970 Mar 30 シヴィック・アリーナ、ピッツバーグ
1970 Mar 31 ザ・スペクトラム、フィラデルフィア
1970 Apr 2 シヴィック・センター、チャールストン
1970 Apr 3 メイコン・コロシアム、メイコン
1970 Apr 4 インディアナ州フェア・コロシアム、インディアナポリス
1970 Apr 5 シヴィック・センター、バルティモア
1970 Apr 7 シャーロット・コロシアム、シャーロット
1970 Apr 8 ドートン・アリーナ、ローリー
1970 Apr 9 カーティス・ヒクソン・ホール、タンパ
1970 Apr 10 マイアミビーチ・コンヴェンション・センター、マイアミ
1970 Apr 11 キール・オーディトリアム、セントルイス
1970 Apr 12 メトロ・センター、ミネアポリス
1970 Apr 13 モントリオール・フォーラム、モントリオール
1970 Apr 14 シヴィック・センター・アリーナ、オタワ
1970 Apr 16 ロバーツ・ミュニシパル・スタジアム、エヴァンズヴィル
1970 Apr 17 ミッドサウス・コロシアム、メンフィス
1970 Apr 18 ヴェテランズ・メモリアル・コロシアム、フェニックス
1970 Apr 23 [illegible]
1970 Jun 22 ロイガルダルショル、レイキャヴィク
1970 Jun 28 バース・フェスティヴァル・オブ・ブルース・アンド・プログレッシヴ・ミュージック、シェプトン・マレット
1970 Jul 16 スポーツハル、ケルン
1970 Jul 17 グルーガハル、エッセン
1970 Jul 18 フェストハル、フランクフルト
1970 Jul 19 ドイチュラントハル、ベルリン
1970 Aug 15 イェール・ボウル、ニューヘイヴン
1970 Aug 17 ハンプトン・コロシアム、ハンプトン
1970 Aug 19 ミュニシパル・オーディトリアム・ミュージック・ホール、カンザスシティ
1970 Aug 20 ステイト・フェアグラウンズ・コロシアム、オクラホマシティ
1970 Aug 21 アセンブリ・センター、タルサ
1970 Aug 22 タラント・カウンティ・コンヴェンション・センター、フォートワース
1970 Aug 25 ミュニシパル・オーディトリアム、ナッシュヴィル
1970 Aug 26 パブリック・オーディトリアム、クリーヴランド
1970 Aug 28 オリンピア・スタジアム、デトロイト
1970 Aug 29 マン・ポップ・フェスティヴァル、ウィニペグ・スタジアム、ウィニペグ
1970 Aug 31 ミルウォーキー・アリーナ、ミルウォーキー
1970 Sep 1 シアトル・センター・コロシアム、シアトル
1970 Sep 2 オークランド・スタジアム、オークランド
1970 Sep 3 サンディエゴ・スポーツ・アリーナ、サンディエゴ
1970 Sep 4 ザ・フォーラム、イングルウッド
1970 Sep 6 インターナショナル・センター・アリーナ、ホノルル
1970 Sep 9 ボストン・ガーデン、ボストン
1970 Sep 19 マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク

1971 Mar 5 アルスター・ホール、ベルファスト
1971 Mar 6 ナショナル・スタジアム、ダブリン
1971 Mar 9 リーズ大学、リーズ
1971 Mar 10 ケント大学、カンタベリー
1971 Mar 11 サウサンプトン大学、サウサンプトン
1971 Mar 13 [illegible]
1971 Mar 14 トレンサム・ガーデンズ、ストーク・オン・トレント
1971 Mar 18 メイフェア・ボールルーム、ニューカッスル
1971 Mar 19 マンチェスター大学、マンチェスター
1971 Mar 20 [illegible]
1971 Mar 21 [illegible]
1971 Mar 23 マーキー・クラブ、ロンドン
1971 Apr 1 BBC・パリス・シアター、ロンドン
1971 May 3 KBハーレン、コペンハーゲン
1971 May 4 [illegible]
1971 May 10 リヴァプール大学、リヴァプール
1971 Jul 5 ヴィゴレッリ自転車競技場、ミラノ
1971 Aug 7 モントルー・カジノ、モントルー
1971 Aug 8 モントルー・カジノ、モントルー
1971 Aug 19 パシフィック・コロシアム、ヴァンクーヴァー
1971 Aug 21 ザ・フォーラム、イングルウッド
1971 Aug 22 ザ・フォーラム、イングルウッド
1971 Aug 23 タラント・カウンティ・コンヴェンション・センター、フォートワース
1971 Aug 24 メモリアル・オーディトリアム、ダラス
1971 Aug 26 サム・ヒューストン・コロシアム、ヒューストン
1971 Aug 27 コンヴェンション・アリーナ、サンアントニオ
1971 Aug 28 ミズーリ・アリーナ、セントルイス
1971 Aug 29 ミュニシパル・オーディトリアム、ニューオーリンズ
1971 Aug 31 オーランド・スポーツ・スタジアム、オーランド
1971 Sep 1 ハリウッド・スポータトリアム、ハリウッド
1971 Sep 3 マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1971 Sep 4 メイプル・リーフ・ガーデンズ、トロント
1971 Sep 5 インターナショナル・アンフィシアター、シカゴ
1971 Sep 7 ボストン・ガーデン、ボストン
1971 Sep 9 ハンプトン・コロシアム、ハンプトン
1971 Sep 10 オノンダガ・ウォー・メモリアル、シラキュース
1971 Sep 11 ウォー・メモリアル・オーディトリアム、ロチェスター
1971 Sep 13 コミュニティ・シアター、バークレー
1971 Sep 14 コミュニティ・シアター、バークレー
1971 Sep 16 シヴィック・オーディトリアム、ホノルル
1971 Sep 17 シヴィック・オーディトリアム、ホノルル
1971 Sep 23 日本武道館、東京
1971 Sep 24 日本武道館、東京
1971 Sep 27 広島県立体育館、広島
1971 Sep 28 大阪フェスティバルホール、大阪
1971 Sep 29 大阪フェスティバルホール、大阪
1971 Nov 11 シティ・ホール、ニューカッスル
1971 Nov 12 ロカルノ・ボールルーム、サンダーランド
1971 Nov 13 ケアード・ホール、ダンディー
1971 Nov 16 バース・ホール、イプスウィッチ
1971 Nov 17 キネティック・サーカス、バーミンガム
1971 Nov 18 シェフィールド大学、シェフィールド
1971 Nov 20 エンパイア・プール、ロンドン
1971 Nov 21 エンパイア・プール、ロンドン

CamScannerでスキャン

1973 Jul 24	スリー・リヴァーズ・スタジアム、ピッツバーグ
1973 Jul 27	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1973 Jul 28	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1973 Jul 29	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1975 Jan 11	アホイ・ホール、ロッテルダム
1975 Jan 12	フォレスト・ナショナル、ブリュッセル
1975 Jan 18	メット・センター、ミネアポリス
1975 Jan 20	シカゴ・スタジアム、シカゴ
1975 Jan 21	シカゴ・スタジアム、シカゴ
1975 Jan 22	シカゴ・スタジアム、シカゴ
1975 Jan 24	リッチフィールド・コロシアム、クリーヴランド
1975 Jan 25	マーケット・スクエア・アリーナ、インディアナポリス
1975 Jan 29	グリーンズボロ・コロシアム、グリーンズボロ
1975 Jan 31	オリンピア・スタジアム、デトロイト
1975 Feb 1	シヴィック・アリーナ、ピッツバーグ
1975 Feb 2	シヴィック・アリーナ、ピッツバーグ
1975 Feb 3	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1975 Feb 4	ナッソー・コロシアム、ユニオンデール
1975 Feb 6	ザ・フォーラム、モントリオール
1975 Feb 7	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1975 Feb 8	ザ・スペクトラム、フィラデルフィア
1975 Feb 10	キャピトル・センター、ランドーヴァー
1975 Feb 12	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1975 Feb 13	ナッソー・コロシアム、ユニオンデール
1975 Feb 14	ナッソー・コロシアム、ユニオンデール
1975 Feb 16	ミズーリ・アリーナ、セントルイス
1975 Feb 27	サム・ヒューストン・コロシアム、ヒューストン
1975 Feb 28	アセンブリ・センター、バトン・ルージュ
1975 Mar 3	タラント・カウンティ・コンヴェンション・センター、フォート・ワース
1975 Mar 4	メモリアル・オーディトリアム、ダラス
1975 Mar 5	メモリアル・オーディトリアム、ダラス
1975 Mar 10	サンディエゴ・スポーツ・アリーナ、サンディエゴ
1975 Mar 11	ロング・ビーチ・アリーナ、ロング・ビーチ
1975 Mar 12	ロング・ビーチ・アリーナ、ロング・ビーチ
1975 Mar 14	サンディエゴ・スポーツ・アリーナ、サンディエゴ
1975 Mar 17	シアトル・センター・コロシアム、シアトル
1975 Mar 19	パシフィック・コロシアム、ヴァンクーヴァー
1975 Mar 20	パシフィック・コロシアム、ヴァンクーヴァー
1975 Mar 21	シアトル・センター・コロシアム、シアトル
1975 Mar 24	ザ・フォーラム、イングルウッド
1975 Mar 25	ザ・フォーラム、イングルウッド
1975 Mar 27	ザ・フォーラム、イングルウッド
1975 May 17	アールズ・コート・エキシビション・センター、ロンドン
1975 May 18	アールズ・コート・エキシビション・センター、ロンドン
1975 May 23	アールズ・コート・エキシビション・センター、ロンドン
1975 May 24	アールズ・コート・エキシビション・センター、ロンドン
1975 May 25	アールズ・コート・エキシビション・センター、ロンドン
1975 Oct 10	ビーハンズ・ウェスト・パーク・ナイト・クラブ、セイント・ヘリア
1977 Apr 1	メモリアル・オーディトリアム、ダラス
1977 Apr 3	ザ・ミリアッド、オクラホマシティ
1977 Apr 6	シカゴ・スタジアム、シカゴ
1977 Apr 7	シカゴ・スタジアム、シカゴ
1977 Apr 9	シカゴ・スタジアム、シカゴ
1977 Apr 10	シカゴ・スタジアム、シカゴ
1977 Apr 12	メット・センター、ミネアポリス
1977 Apr 13	シヴィック・センター、セント・ポール
1977 Apr 15	ミズーリ・アリーナ、セントルイス
1977 Apr 17	マーケット・スクエア・アリーナ、インディアナポリス
1977 Apr 19	リヴァーフロント・コロシアム、シンシナティ
1977 Apr 20	リヴァーフロント・コロシアム、シンシナティ
1977 Apr 23	シ・オムニ、アトランタ
1977 Apr 25	フリーダム・ホール、ルイヴィル
1977 Apr 27	リッチフィールド・コロシアム、クリーヴランド
1977 Apr 28	リッチフィールド・コロシアム、クリーヴランド
1977 Apr 30	ポンティアック・シルヴァードーム、ポンティアック
1977 May 18	ジェファーソン・コロシアム、バーミンガム
1977 May 19	アセンブリ・センター、バトン・ルージュ
1977 May 21	ザ・サミット、ヒューストン
1977 May 22	タラント・カウンティ・コンヴェンション・センター、フォート・ワース
1977 May 25	キャピトル・センター、ランドーヴァー
1977 May 26	キャピトル・センター、ランドーヴァー
1977 May 28	キャピトル・センター、ランドーヴァー
1977 May 30	キャピトル・センター、ランドーヴァー
1977 May 31	グリーンズボロ・コロシアム、グリーンズボロ
1977 Jun 3	タンパ・スタジアム、タンパ
1977 Jun 7	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1977 Jun 8	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1977 Jun 10	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1977 Jun 11	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1977 Jun 13	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1977 Jun 14	マディソン・スクエア・ガーデン、ニューヨーク
1977 Jun 19	サンディエゴ・スポーツ・アリーナ、サンディエゴ
1977 Jun 21	ザ・フォーラム、イングルウッド
1977 Jun 22	ザ・フォーラム、イングルウッド
1977 Jun 23	ザ・フォーラム、イングルウッド
1977 Jun 25	ザ・フォーラム、イングルウッド
1977 Jun 26	ザ・フォーラム、イングルウッド
1977 Jun 27	ザ・フォーラム、イングルウッド
1977 Jul 17	キングドーム、シアトル
1977 Jul 20	アリゾナ州立大学アクティヴィティーズ・センター、テンピー
1977 Jul 23	オークランド・スタジアム、オークランド
1977 Jul 24	オークランド・スタジアム、オークランド
1979 Jul 23	ファルコナー・シアター、コペンハーゲン
1979 Jul 24	ファルコナー・シアター、コペンハーゲン
1979 Aug 4	ネブワース・フェスティヴァル、ネブワース
1979 Aug 11	ネブワース・フェスティヴァル、ネブワース
1980 Jun 17	ウェストファーレンハレ、ドルトムント
1980 Jun 18	スポーツハレ、ケルン
1980 Jun 20	フォレスト・ナショナル、ブリュッセル
1980 Jun 21	アホイ・ホール、ロッテルダム
1980 Jun 23	シュタッドハレ、ブレーメン
1980 Jun 24	メッセハレ、ハノーヴァー
1980 Jun 26	シュタッドハレ、ウィーン
1980 Jun 27	メッセハレ、ニュルンベルグ
1980 Jun 29	ハレンスタディオン、チューリッヒ
1980 Jun 30	フェストハレ、フランクフルト
1980 Jul 2	アイススタディオン、マンハイム
1980 Jul 3	アイススタディオン、マンハイム
1980 Jul 5	オリンピアハレ、ミュンヘン
1980 Jul 7	アイススポルトハレ、ベルリン

CamScannerでスキャン